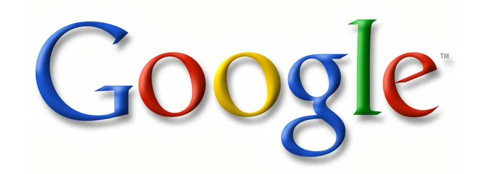






Die Trompete

in alter und neuer Zeit.

Ein Beitrag zur
Musikgeschichte und Instrumentationslehre

von

Hermann Eichborn.

Mit Noten-Beispielen.



Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1881.

(Fortsetzung auf dritter Seite des Umschlags.)

Die Trompete

in alter und neuer Zeit.

Ein Beitrag zur

Musikgeschichte und Instrumentationslehre

von

Hermann Eichborn.

Mit Noten-Beispielen.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1881.

VORWORT.

Die Verhältnisse der weitverzweigten und schicksalsreichen Familie Trompete sind ziemlich verwickelter und zum Theil verzwickter Natur, so dass es keine leichte Aufgabe ist, sich in dieselben hinein- und darin zurechtzufinden. Die Unkenntnis auf diesem Gebiete ist demzufolge auch im Allgemeinen eine ganz beträchtliche, wie es denn beispielsweise vorkommen konnte, dass ein namhafter Musikschriftsteller in einer gediegenen Zeitschrift einen Aufsatz über den angeblichen Erfinder der »Klappen- oder Ventiltrompete« veröffentlichte, ohne sich darüber klar zu werden, dass Klappen und Ventile nicht, wie er glaubt, identisch, sondern eben grundverschiedene Systeme sind, wonach man sich den Schluss auf den Werth solcher Arbeiten selbst ziehen kann. Wie aber Unwissenheit selbst auf dem abgelegensten Gebiete niemals indifferent sein kann, so muss sie in derartigen für die Tonkunst recht wichtigen und einflussreichen Dingen erheblich schaden. Jede Geschichte der Musik bestrebt sich, uns mit allerhand Tonwerkzeugen bei Völkern bekannt zu machen, deren Musik offenbar zu der unsrigen in fast gar keinen Beziehungen steht, wie denn natürlicherweise die Geschichte der Instrumente einen wesentlichen Faktor in der Musikgeschichte bilden muss. Um wie viel mehr Veranlassung haben wir, die Geschichte unserer gangbaren Tonwerkzeuge zu studiren! Wie viel aber bleibt nach dieser Richtung noch zu thun! Wie einer unerforschten Sagenwelt stehen wir der phantastisch ausgeschmückten Geschichte der Trompeterkunst im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert gegenüber, und

jeder der Autoren, welche diesen Punkt berührt haben, ergeht sich in neuen unwahrscheinlichen Muthmassungen. Was die Gegenwart anbetrifft, so sind die Metallinstrumente entschieden gegen früher zu einer hervorragenden Stellung gelangt und die Bemühungen vieler Musiker darauf gerichtet, sie innerhalb des modernen sogenannten grossen Orchesters mit noch erhöhter Wichtigkeit zu umkleiden. Betrachtet man dem gegenüber die Lehren der Werke, welche die Instrumentirungskunst behandeln, so findet man neben vielem richtigen, treffenden und sachgemässen auch eine solche Menge von falschem, schiefen, halbwahren, oder mattem und flachen Gerede, findet das Wesen, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Instrumente, namentlich der Trompete und ihrer Sippschaft so wenig erkannt und hervorgehoben, dass man sich über die schlechten Früchte, welche das Studium dieser Lehren in Komposition und Instrumentation zeitigt, wahrlich nicht wundern kann. Die Ursache der geschilderten Mängel liegt sehr nahe. Wenn es eine alte unumstössliche Wahrheit ist, dass die Theorie der Praxis stets nachhinkt, so sehen wir in unserem Falle die Theorie unbekümmert um die Praxis thätig. In natürlicher Folge verläuft sie sich in Phantasieen und Utopieen. Unsere Aufgabe ist es, nach beiden Seiten hin, Musikgeschichte und Instrumentationslehre zusammenfassend, zu widerlegen, zu sichten, zu berichtigen, das, was aus unpraktischer Auffassung heraus geschrieben wurde, auf einfache praktische Grundlagen zurückzuführen. Wer in Betracht zieht, dass wir uns hierbei auf keinerlei Vorarbeiten stützen können, wird uns etwa mit unterlaufende kleine Irrthümer nicht zu hoch anrechnen. Vom Standpunkte praktischer Erfahrung aus, glauben wir gegen alle Anfechtungen unserer Lehren gesichert zu sein. Wird unserem Streben auch nur einiger Erfolg zu Theil, so können die Folgen, Verbreitung einer klaren, richtigen Erkenntnis über das Wesen der behandelten Instrumente, nur von segensreichem Einfluss auf die Entwickelung der Tonkunst sein.

Inhalt.

I. Theil.

II. Theil.



I. Theil.

Geschichte der Trompete.

So wenig wir von der Musik der Ägypter, Chinesen, Inder, Juden, der Griechen und Römer zu wissen brauchen, um das Wesen und die Entwickelung unserer heutigen Tonkunst zu verstehen*), so wenig kann uns die Trompete, bekanntlich eines der ältesten Instrumente und bei fast allen alten Völkern im Gebrauch, vor der Entstehung einer Musik im heutigen Sinne interessiren. Wir überlassen daher die celtische in einen Ungeheuerkopf auslaufende Carnix, die medische Schilfrohrtrompete, die silbernen Trompeten der Juden, das »goldene Horn« der Chinesen, die Tuba, den lituus und die buccina der Römer den Archäologen und schliessen uns der Geschichte der christlichen Musik an.

Die Entwickelung unseres Instruments war an zwei Punkte geknüpft, erstens an die Kunst, Metallröhren zu biegen und in beliebige Windungen zu formen, zweitens an das Dasein eines Orchesters in unserem Sinne. Schon die Instrumente der höchsten Tonlagen wären bei gänzlich ungebogenem Rohre zum Gebrauche äusserst unbequem, tiefere Metallinstrumente

*) Von komischer Wirkung sind die Versuche Westphal's, unsere heutige Musik auf griechische Grundlagen zurückzuführen, namentlich die Erklärung der Bach'schen Fugen nach Principien der griechischen Musik.

wegen übergrosser Länge ohne Biegung praktisch ganz unverwendbar. Im Anfange des 16. Jahrhunderts war die Kunst, die Röhren der Metallinstrumente zu formen, in den Kinderschuhen. Die Instrumente, welche Virdung (Sebastian, Musica getuscht. 1511) abbildet, sind mit Ausnahme eines mehrfach gewundenen »Jägerhorns«, alle in drei parallelen Armen hin- und hergebogen, die Stücke aber an den Biegungen gelöthet, wie an der »Feldtrummet« deutlich zu sehen ist. Hundert Jahre später finden wir diese Kunst schon recht entwickelt, wie die Abbildung einer kunstvoll konstruirten Posaune bei Praetorius (Michael, Syntagma 1620) zeigt. Maurin soll zur Zeit Ludwig XII. von Frankreich (um 1500) die ersten gebogenen Trompeten hergestellt haben, welcher häufig wiederkehrenden Nachricht jedoch die erwähnte Abbildung in Virdung's Werk von 1511, die eine einfache Trompete von im Wesentlichen den jetzigen analoger Form zeigt, offenbar widerspricht. Schon in den Inschriften eines Todtentanzes von 1424 (G. Kastner, Danses des morts) sind neben anderen Instrumenten die beiden Formen der Trompete und Klarine erwähnt, welche bis ins vorige Jahrhundert herrschten, ja schon Dante führt uns im Inferno Cant. XXI. ultim. str. einen Teufel als Meister auf der Naturtrompete (trombetta) vor. Erwähnung findet die Trompete als Instrument im Orchester bei der Darstellung eines Mysterium 1490 (Jubinal, les anciennes tapisseries historiées), und in Antwerpen gab es 1441 einen »faiseur de trompettes«. (Van der Straeten, la musique aux Pays-Bas avant le XIX. siècle). Das Instrument war also im 15. Jahrhundert vorhanden, nicht aber eine Instrumentalmusik, die unseren Begriffen irgend wie entspräche. Eine solche tritt erst im nächstfolgenden Jahrhundert auf, und wir können uns begnügen anzunehmen, dass der Gebrauch der Trompete vor dem 16. Jahrhundert auf Signale, Fanfaren und Aufzüge beschränkt war, aus dem Grunde, weil der von Instrumenten ausgeführten Musik damals auch nur dieser aphoristische Charakter innewohnte. Die damaligen Orchester

liessen sich bei Festen, bei öffentlichen Aufzügen, in den Kirchen ausserhalb des eigentlichen Gottesdienstes, in den Häusern der Vornehmen hören und boten ein Wechselspiel von kurzen durch die verschiedenen verwandten Instrumentalgruppen ausgeführten Sätzen. Eine solche Musikbande zu Löwen (1502) bestand aus einer Flöte, einer Harfe, einer Viola und einer Trompete. (Van der Straeten a. a. O.) Der Gebrauch der Trompeten war ein Attribut politischer Macht und vornehmen Standes, daher stets an den Höfen der Fürsten und Großen, in mächtigen Städten und auf Burgen üblich. Brügge unterhielt 1482 (laut contes communaux bei Van der Straeten a. a. O.) 4 Trompeter unter den städtischen Musikanten, in Frankreich war mit dem königlichen Marstall eine Bande von Blasinstrumenten verbunden, die bis 1785 bestand, Heinrich VIII. von England hielt in seiner Bande 14 Trompeter (neben 3 Lauten, 3 Rebecs, 3 Tambourins, 1 Harfe, 2 Violen, 4 Trommeln, 1 Dudelsack und 10 Posaunen). Die Bande der Königin Elisabeth zählte 1587 10 Trompeten und 6 Posaunen. (Lavoix, histoire de l'instrumentation depuis le XVI. siècle jusqu'à nos jours.)

In der Zeit von 1500—1600 machte zugleich mit der Ausbildung der Tonkunst im Allgemeinen die Instrumentalmusik einen gewaltigen Schritt vorwärts. Es ist das Zeitalter des Palestrina, des Giovanni Gabrieli. Der damalige Charakter der Orchestermusik ist folgender: Die Instrumente sind ihrem Wesen und ihrer Klangfarbe nach zu Gruppen oder Familien vereinigt, deren jede ein kleines Orchester für sich darstellt und meist über alle Register vom Diskant bis zum Bass herab verfügt. Diese Gruppen wirken meistens allein, seltener zusammen und sind wohl auch bis zu einem gewissen Grade kombinirt, doch im bescheidensten Maßstabe und mit sehr dürftigen Mitteln. Eine Verwendung der einzelnen Instrumente nach ihrer Eigenart, so wie eine Verschmelzung derselben zum Ausdruck von Stimmungen, Schilderungen, Empfindungen, gab es noch nicht und langsam entwickelte sich

erst das, was wir die Kunst der Instrumentirung nennen. Zweck des Orchesters war: kürzere Tonsätze bei gewissen Gelegenheiten zu Gehör zu bringen und die Singstimmen zu verstärken, oder durch Zwischenspiele abzulösen. Von damaligen Instrumentalsätzen werden uns Intraden, Gaillarden, Pavanen, Vilanellen, also Aufzüge und Tänze genannt, ferner Fugen, Sonaten. Zur Begleitung pantomimischer Darstellungen dienten Balli und Balletti. Partituren kannte man nicht; die im Druck erschienenen Sachen wurden in Stimmbüchern ausgegeben. Dem Arrangement der Dirigenten war ein weiter Spielraum gewährt, denn meistens war die Vertheilung unter die einzelnen Instrumente ihrem Geschmacke nach Massgabe der vorhandenen Kräfte überlassen. Sie wählten das Orchester zur Verstärkung oder Unterbrechung des Gesanges aus und instrumentirten nach Bedarf und Belieben die oft nur dem Satze nach ohne Bezeichnung der Instrumente vorhandenen Stücke. Sehr beliebt waren Übertragungen von Liedern, geistlichen und weltlichen, und Vokalsätzen für Instrumente; auch fand das Umgekehrte, Unterlegung von Textworten zu gegebenen Sätzen statt. Die Musik beruhte auf dem Kontrapunkt und der Reinheit des vierstimmigen Vokalsatzes. Daran schloss sich naturgemäss die Kunst der Instrumentirung und führte so allmählich die Tonkunst zur Vollendung. Wir können folgende Instrumentengruppen unterscheiden:

1) Streichinstrumente: Diskantgeigen (Violini piccioli), Viole da braccio, Viole da gamba, Bässe.

2) Saiteninstrumente ohne Bogen: Harfen, Lauten, Guitarren, Mandolinen, Theorben, Klaviere.

3) Zinken oder Cornetti: Quartzinken, gerade oder stille Zinken, krumme Zinken oder Krummhörner, Quint-Zinken, Bass-Zinken und Serpents.

4) Flöten, gerade (flûtes à bec) mit Schnabelmundstück, und Querflöten, in allen Registern vom Diskant bis zum Bass.

5) Instrumente mit Rohrblattmundstück: Oboën, Fagotte, Kontrafagotte, Basspommer.

6) Trompeten: Klarinen, Principal- oder Feldtrompeten, als Bass Heerpauken.

7) Posaunen (Tromboni): Vom Sopran bis zum Bass.
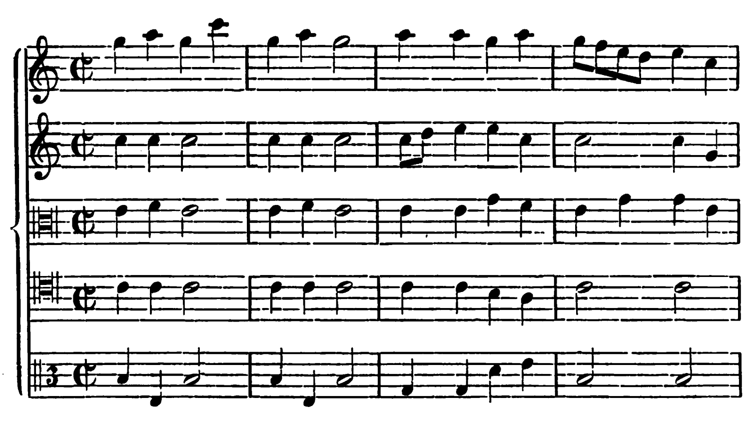
Dann giebt es noch eine Anzahl Schlaginstrumente, unter denen selbst der häufig zu modernen Orchestereffekten gemissbrauchte Amboss nicht fehlt. Unsere Übersicht sollte nur andeuten und kann kein Bild von der Fülle von Tonwerkzeugen geben, welche die aufgeführten Gruppen in sich bergen. Wenige Beispiele mögen das oben hinsichtlich der damals üblichen Verwendung von Instrumenten Gesagte erläutern. Bei Gabrieli (C. von Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter. 3. Theil) finden wir folgende Kombinationen von Gesang und Instrumenten:

(S. 66 ff.)	(S. 74.)
4 Singstimmen.	Cornetti I. II. III.
Cornetti I. und II.	Violino. (Alt.)
Tromboni I. II. III. IV. (Alt, Tenor, Tenor, Bass).	Tromboni I. II. (Bass)
Violini I. II.	Ohne Gesang.

Lavoix (a. a. O.) stellt für einen Doppelchor mit 10 Stimmen folgende Kombinationen auf:

	I. Chor.	II. Chor.
1)	Cornetto. 4 Tromboni.	Cornetto. 4 Tromboni.
2)	Voces solae.	Cornetto. 4 Tromboni.
3)	Voces solae.	Viole da braccio.
4)	Voces solae.	2 Flauti. 4 Tromboni. Fagotto.
5)	Viole da braccio.	Piffari. 4 Tromboni.
6)	Viole da braccio.	2 Flauti. 2 Tromboni. Fagotto.
7)	2 Flauti. 2 Tromboni. Fagotto.	Cornetti. 4 Tromboni.

Der folgende, dem von Baltazarini zur Vermählung Margaretha's von Lothringen mit dem Herzog von Joyeuse 1581 gesetzten Ballet comique de la Reyne (Ambros, Gesch. der Musik, Bd. 4 S. 221) entnommene Instrumentalsatz (eine Art carillon, Glockenspiel, le son de la clochette, auquel Circé sortit de son jardin):



liesse sich gar mannigfaltig nach damaliger Weise instrumentiren:

	Violino I. Violine II. Viola d'amour. Viola da gamba. Basso.	oder	Cornetto I. (Quart zink.) Cornetto II. Cornetto III. (Quint zink.) Fagotto. Basszink.
oder	Flauto I. Flauto II. Viola d'amour. Gamba. Arpa.	oder	Cornetto I. Cornetto II. Trombone I. II. III.
oder	Tromba I. Tromba II. 2 Viole da braccio. Fagotto.	oder	Violini I. II. Flauti I. II. u. s. w. Theorbe. Basso.

Das 17. Jahrhundert bezeichnet einen wesentlichen Fortschritt in der Instrumentalmusik. Die Sätze für Orchester werden reicher, voller, ausgedehnter, die Anwendung der Instrumente mannigfaltiger, das Aufkommen der Oper und des Oratorii um 1600 räumt dem Orchester einen ganz andern Rang ein. Der Gebrauch der Partituren, im 16. Jahrhundert nur spärlich, bürgert sich ein. An Stelle der früheren kurzen Intraden, der tuschartigen Vorspiele treten ausgeführte Sätze,

Sinfonieen und Toccaten, Sonaten, Fantasieen. Schon fallen von dem überreichen Baume der Tonwerkzeuge manche faule Früchte ab. An Stelle dieser veralteten, der verbesserten Geschmacksrichtung nicht mehr genügenden Instrumente treten neue Erfindungen (Violoncello, Klarinette, Waldhorn). Die Technik einzelner Instrumente zeigt sich wesentlich vervollkommnet; für die Cornetti (hölzerne, theils gerade, theils gewundene, mit Leder überzogene, mit Rohrblatt oder gedrehtem trompetenartigen Mundstück geblasene Instrumente von grosser Verschiedenheit in Klang und Tonhöhe), die Virtuosen-Instrumente des 16. und 17. Jahrhunderts, existiren Schulen mit genauer Angabe alles Technischen. (Cardanus u. Artusi. s. Ambros. 3. S. 433 ff.) Die Geige schliesst sich zur heutigen Form ab und bildet nach und nach unser Streichquartett. Heinrich Schütz kombinirt Violinen, Fagotte und Posaunen oder Fagotte allein oder Cornettini mit Gesang und dem Basso continuo der Orgel. Bei Claudio Monteverde, dessen Orchester aus 2 Gravicembali, 10 Viole da brazzo, 2 Contrabassi da viola, 2 Violini piccioli alla francese, 1 Arpa doppia, 2 Chitarroni, 2 Organi di legno, 3 Bassi da gamba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 Flautino alla vigesima seconda, 1 Clarino und 3 Trombe con sordini besteht, finden wir in einem Tonstücke von 1610 (Winterfeld a. a. O. S. 114) als Begleitung einer Altstimme ausser Organo principale solo 2 Violinen und 2 Cornetti, die unter sich und im Wechsel zu einander Echos von raschen Läufern ausführend, eine anmuthige Tonmalerei abgeben. Der Sinn der Komponisten versteigt sich schon zuweilen ins Ungeheuerliche, monströse Werke wie Benevoli's Riesenmesse zur Einweihung des Doms von Salzburg (1628) und Rauch's Currus triumphalis (1648), worin mit Begleitung von Geschütz- und Gewehrfeuer durch 2 Orgeln, Klavier, Laute, Violinen, Violen, Klarinen, Trompeten, Posaunen, Cornetti, Fagotti und alle möglichen Schlaginstrumente nach Effekt gehascht wird, producirend.

Wir haben den Charakter der Instrumentalmusik bis zum

Ende des 17. Jahrhunderts geschildert, um die Stellung der Trompete in derselben besser zu verstehen, und greifen sie nun aus dem Instrumentenchor heraus.

Es finden sich die Namen Trummet, Feldtrummet oder Tarantara (scherzweise vom Klange gebildet; Ennius: At tuba terribili sonitu tarantantara dixit), Clarino (Clareta), Tromba (italiän.), das Verkleinerungswort Trombetta (woraus unser Trompete gebildet ist), Tuba u. a. Daraus auf verschiedene Instrumente von besonderer Konstruktion zu schliessen, was wohl geschehen ist, wäre übereilt.

Die Trompeten zeigen unter allen Instrumentengruppen am wenigsten Wechsel, denn es giebt nur eine Bauart und eine Tonlage; die erstere bleibt von Virdung's Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im Ganzen dieselbe. Der Hauptunterschied zwischen Clarini (Trombetti) und Trombe (Tubae) besteht nur darin, dass das Instrument Behufs Verwendung in den hohen und höchsten Lagen mit flachen, enggebohrten und zur Erzeugung der mittleren und tiefen Töne mittels weiter Mundstücke geblasen wird. Kleine Differenzen, bestehend in der engeren oder weiteren Konstruktion der Röhren, der Form der Windungen u. s. w. sind wenig erheblich, da Klarine und Trompete dieselbe Tonhöhe, mithin auch dieselbe Rohrlänge haben. Nur das Mundstück giebt den Ausschlag für Erzeugung der hohen und tiefen Töne, für Klang und Ausdruck des Instruments.

Gewiss lernte man mit der Zeit die Metallröhren kunstvoller und geschickter biegen, das Erz feiner bearbeiten, die Mundstücke saubrer drehen, aber schon im 16. Jahrhundert stand die Trompete mit den die Stimmung ändernden Aufsatzbogen (Krummbügeln), mit sog. Setzstücken zur Ausgleichung der Stimmung, mit Zügen, die demselben Zwecke dienten, mit Dämpfern, die ins Schall-Loch gebracht den Klang verändern, fertig da, wie zu Bach's und Händel's Zeiten.

Erhaltene Instrumente aus jener Periode (16. oder 17. Jahrhundert) zeigen gewöhnlich prächtige Bearbeitung des Metalls,

schöne Windungen, die Schallstücke oft verziert mit kunstvoller Ciselirung und Gussarbeit, verschieden geformt, weiter, enger, mit oder ohne Schallrand, zuweilen trichterförmig; die häufig lockeren, leicht biegsamen, durch keine Metalltheile zusammengebundenen Röhren mit eingeklemmten Holzstücken oder Metallknöpfen versehen, zum Schutze gegen Verbiegung durch das feste Anpressen des Instrumentes. Die Krummbügel erwähnt Prätorius (a. a. O. 1620) als etwas längst Bestehendes, die Trombe con sordini wendet Monteverde (1613 s. oben) in seinem Orchester an und Mersenne beschreibt um dieselbe Zeit den Gebrauch der Dämpfer; die Anwendung von Zügen zum Verlängern des Instruments, die übrigens nur ausnahmsweise stattfand, weil man den Klang dadurch beeinträchtigt wusste, gab die Posaune mit ihrem Verlängerungssystem an die Hand.

Es ist überaus merkwürdig, welch stabiler Charakter der Trompete beiwohnt. So weit wir sie in der Musikgeschichte verfolgen können, dient sie dem zwiefachen Zwecke der Kriegsmusik durch Signale, Fanfaren und der Mitwirkung zu friedlichem Dienste im Kreise des Orchesters*), und bis zum heutigen Tage hat sie dieses Doppelwesen treu bewahrt, sie, das konservativste aller Tonwerkzeuge. Bis zum 17. Jahrhundert muss sich die Technik der Trompete bedeutend gesteigert haben; dies folgt aus den Verbesserungen des Instrumentenbaues, aus der Fortbildung der Instrumentalmusik überhaupt. Erst die Erfahrungen langer Zeiträume konnten sie zu der Virtuosität führen, von der uns Mersenne (1588—1648) Kunde giebt: »Sie ist von staunenswerthem Umfange, wenn man sie vollkommen zu blasen und alle ihre Töne zu erzeugen versteht . . . . . sie steigt noch um eine volle Oktave, obgleich viele Bläser, die dieselbe nicht mehr hervorzubringen wissen, es in Abrede stellen.«

---

*) In der alten Kunstsprache ist dieser Gegensatz mit »schlicht Blasen« und »Trummeten«, d. h. gehaltene Noten und Melodien sanften Charakters blasen und schmettern, bezeichnend gegeben.

Und wenn Prätorius bemerkt: »Trummet ist ein herrlich Instrument, wenn ein guter Meister, der es wohl und künstlich zwingen kann, darüber kömpt«, so gilt dieser Ausspruch für alle Zeiten, die unsrige nicht ausgeschlossen.

Wir behandeln später die Technik der einfachen Trompete genau und beschränken uns daher vorläufig auf die wesentlichsten Mittheilungen.

Die Hauptstimmung war bis zum 18. Jahrhundert *D*. Prätorius sagt (1620), dass es lange nur eine einzige »Trummet«, vulgo »Tarantara« der Feldtrummeter, in *D* gegeben habe. »Nur vor gar wenig Jahren hat man sie bei etzlichen Fürsten- und Herren-Höffen an der Mensur verlängert, oder aber Krumbügel ferner darauf gestecket, dass sie ihren Bass um einen Ton tiefer in Modum hypojonicum gestimmt«. Das heisst, man fing an, auch *C*-Trompeten zu bauen oder stimmte die *D*-Trompete durch einen Bogen nach *C*. Unter Bass versteht Prätorius die Oberdominante der höheren Oktave des Grundtons, also *a*, welches nach *g* herabgestimmt wird, so dass das Instrument von *g* an gerechnet in modo hypojonico ($g\ \bar{c}\ \bar{g}$) steht. *D* und *C* blieben auch in der Folge die üblichsten Stimmungen; nächstdem *G* und *F*. Die Tonfolge besteht abgesehen von dem fast unanwendbaren Grundton, C-dur allen Stimmungen zu Grunde gelegt, aus $c\ g\ \bar{c}\ \bar{e}\ \bar{g}\ \bar{b}\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{e}}\ \bar{\bar{f}}\ \bar{\bar{g}}\ \bar{\bar{a}}$ $\bar{\bar{b}}\ \bar{\bar{\bar{c}}}\ \bar{\bar{\bar{d}}}\ \bar{\bar{\bar{e}}}$ und noch höheren Tönen in ununterbrochener diatonischer, der akustischen Theorie nach sogar chromatischer Folge für den, welcher sie hervorzubringen weiss. Dies ist die fünfte Oktave vom Grundton aus, die Mersenne an der oben citirten Stelle meint und in der die grossen Meister der Klarine oder Clareta, mit Prätorius zu reden, bis zum $\bar{\bar{\bar{f}}}$, »hinaufkletterten«. Lavoix (a. a. O. S. 132 ff.) erzählt, Martini muthe in seiner Ouverture zu Henri IV. den Trompeten die Töne $\bar{\bar{\bar{g}}}\ \bar{\bar{\bar{a}}}\ \bar{\bar{\bar{h}}}\ \bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$ zu, und wenn auch dies auf einem Irrthum beruht, oder ein Kunststück vorstellte, das nur Wenigen gelang, so war es doch üblich, bis $\bar{\bar{\bar{e}}}$ und $\bar{\bar{\bar{f}}}$ (in der *D*-Stimmung gleich

fis, *g*) zu schreiben und bis Bach und Händel und später noch (Ph. Em. Bach) mussten sich die Klarinbläser in diesen gefährlichen Regionen umhertummeln. Die Notirung geschah im Violin-, Sopran- oder Altschlüssel, auch wohl in Tabulaturschrift (Manuskr. 33, 148 des german. Musei in Nürnberg, s. Monatshefte für Musikgeschichte 1879 S. 14).

Wir betrachten nun die Anwendung in der martialischen Richtung. Die Sitte der ritterlichen Aufzüge von Trompeten und Heerpauken ist uralt. Diese Fanfaren, welche sich gewiss mit der Verbesserung des Instruments Hand in Hand nach und nach bedeutend vervollkommnet haben, waren sicher zuerst nicht aufgeschrieben, sondern pflanzten sich durch Tradition fort, oder wurden gar improvisirt, was auch später, als man sie notirte, und Tonsetzer dergleichen komponirten, noch in Übung blieb. Sie waren meist für 3 Trompeten, die beliebig dublirt, triplirt oder noch stärker besetzt werden konnten, auch für 4 Trompeten, oder 5 (in dem erwähnten Tedeum von Rauch 1648 figuriren 2 Clarini und 3 Tubae) mit beliebiger Hinzunahme von Heerpauken (»gar ungeheuere Rumpelfässer«), »Trummeln«, »Kesseldrommeln«, »klein Päuklein«, je nachdem das Bedürfnis, Lärm zu erregen, vorhanden war. Ein Korps von 12 Trompeten und Pauken war gar nichts Seltenes (s. Biographie des Hans von Schweinichen, Ed. Büsching Bd. 3, S. 81) und wenn man weiss, dass schon 3 Trompeten bei sachgemässer Behandlung solcher Fanfaren mit Hilfe der Pauken den Schein erwecken können, als rücke eine ganze Kavalleriemusik heran, so wird man sich vorstellen, welche Wirkung solche Massen von schmetternden Trompeten und wirbelnden Kesselpauken haben müssen. Die Sitte, an Fürstenhöfen Hoftrompeter zu halten, hat sich hier und da bis auf unsere Tage erhalten. Der dominirende, auf keinem anderen Instrumente auch nur annähernd zu erzeugende markige und erschütternde Klang einer Naturtrompete galt eben von jeher als etwas der Pflege und Beachtung Werthes, als Vorzug exklusiver Kreise und Stände. Die Trompeter im

deutschen Reiche schlossen sich zu einer Zunft zusammen, der Form, in der sich nun einmal damals alles öffentliche Leben, Kunst und Wissenschaft, Handel und Gewerbe bewegte. Sie standen unter dem Protektorate des Kurfürsten von Sachsen, als Erzmarschall des Reiches und erhielten 1623 durch Ferdinand II. Privilegien, welche durch alle späteren Kaiser bis auf Joseph II. bestätigt wurden. Die meisten Reichsfürsten nahmen die Feldtrompeter ihrer Kontingente aus der »Kameradschaft« dieser »gelernten Trompeter«, von denen nur die, welche im Felde gedient hatten, Lehrlinge aufnehmen und ausbilden durften. Gemeinsame Pflicht war, nur mit »Kameraden« zusammen zu musiciren. Der Bläser der ersten Stimme hiess Primarius, der der zweiten Secundarius, Principaltrompete die dritte Stimme. Die Verwendung der Trompeten in dieser Weise fand in die Orchester Eingang und allenthalben statt, wo kriegerische Effekte erzielt oder heroische Stimmungen zum Ausdrucke gelangen sollten. Das pomphafte, majestätische Einherschreiten der Musik war oft durch die fanfarenmässige Anwendung der Trompeten mit dem Bass der Pauken in der Tonika und Dominante gekennzeichnet. Hierbei war die mehrfache Besetzung der einzelnen Stimmen je nach Bedürfnis und vorhandenen Kräften üblich, von denen die erste sich im Umfange von $\bar{g}$ nach der Höhe hinauf, die zweite ungefähr von $\bar{c}$ bis zum $\bar{\bar{g}}$, die Principalstimme aber in den tiefen Lagen bis zum $\bar{\bar{c}}$ hinauf bewegte. Nach Prätorius (um 1620) war aber die Verwendung der Trompeten und Pauken im Orchester, namentlich in Kirchensachen in seiner Zeit ziemlich ungebräuchlich und begann erst von da ab allgemein zu werden. Er unterscheidet zwischen musikalisch gebildeten Trompetern, welche die Noten kennen und blossen Feldtrompetern. Folgende Übersicht zeigt die Behandlung der einzelnen Stimmen im vier- und fünfstimmigen Trompetensatze:

I. Clarino. } gehen gewöhnlich in Terzen, Quinten und
II. Alt. } Sexten zusammen.
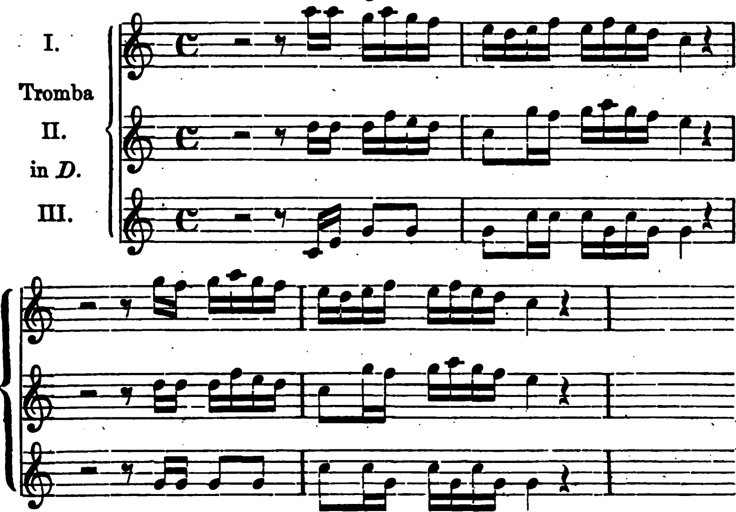
III. bei 5 Stimmen meistens auf $\bar{g}$ liegend. (Auch Principal genannt.)

IV. Tenor oder Principal. (Auch Toccato.)
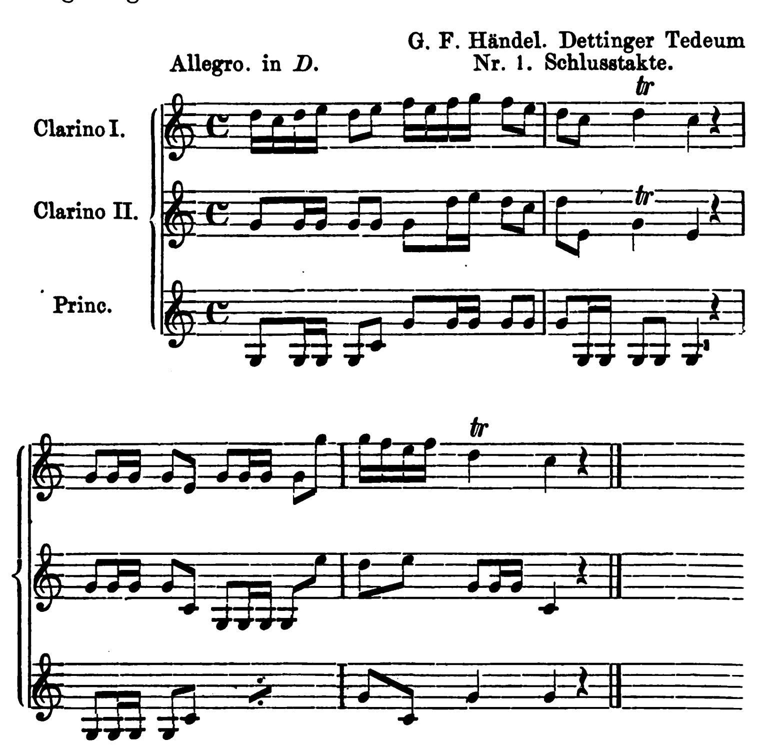
V. Basso. Liegt auf *c*.

Als Ersatz für die Pauken diente mitunter die Trombe, ein Monochord, in Tonika und Dominante gestimmt und mit Klöppeln behandelt, bestehend aus einer zwei Ellen langen Lade mit Schall-Loch und einer darüber gespannten starken Bass-Saite. Nach Altenburg (Versuch einer Anleitung zur heroischen Trompeter- und Paukerkunst, historisch, theoret. u. prakt. in 2 Th. Halle 1795) findet sich in vierstimmigen Trompetenchören für die 4. Stimme, welche zuweilen die Pauken vorstellt und sich daher auf *c* und *g* bewegt, die Bezeichnung Toccato (Touquet), wo dann die 3. Stimme als Principal gilt. Nachfolgende Beispiele mögen den 3 stimmigen Trompetensatz mit Pauken erläutern.

Jesu, nun sei gepreiset. J. S. Bach. »Cantate In Festo Circumcis. Dom. Jes. Christi. Singet dem Herrn ein neues Lied.«
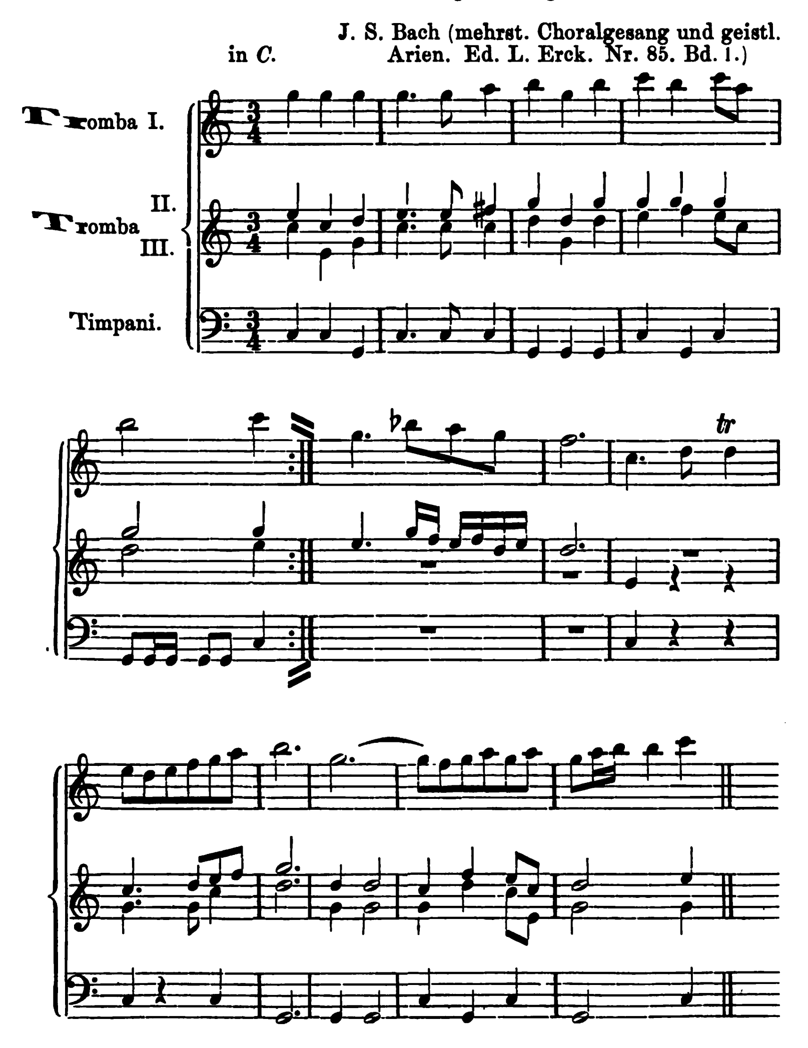


Die jubelnde Fanfare der Trompeten unterbricht hier den Lobgesang der Gemeinde.
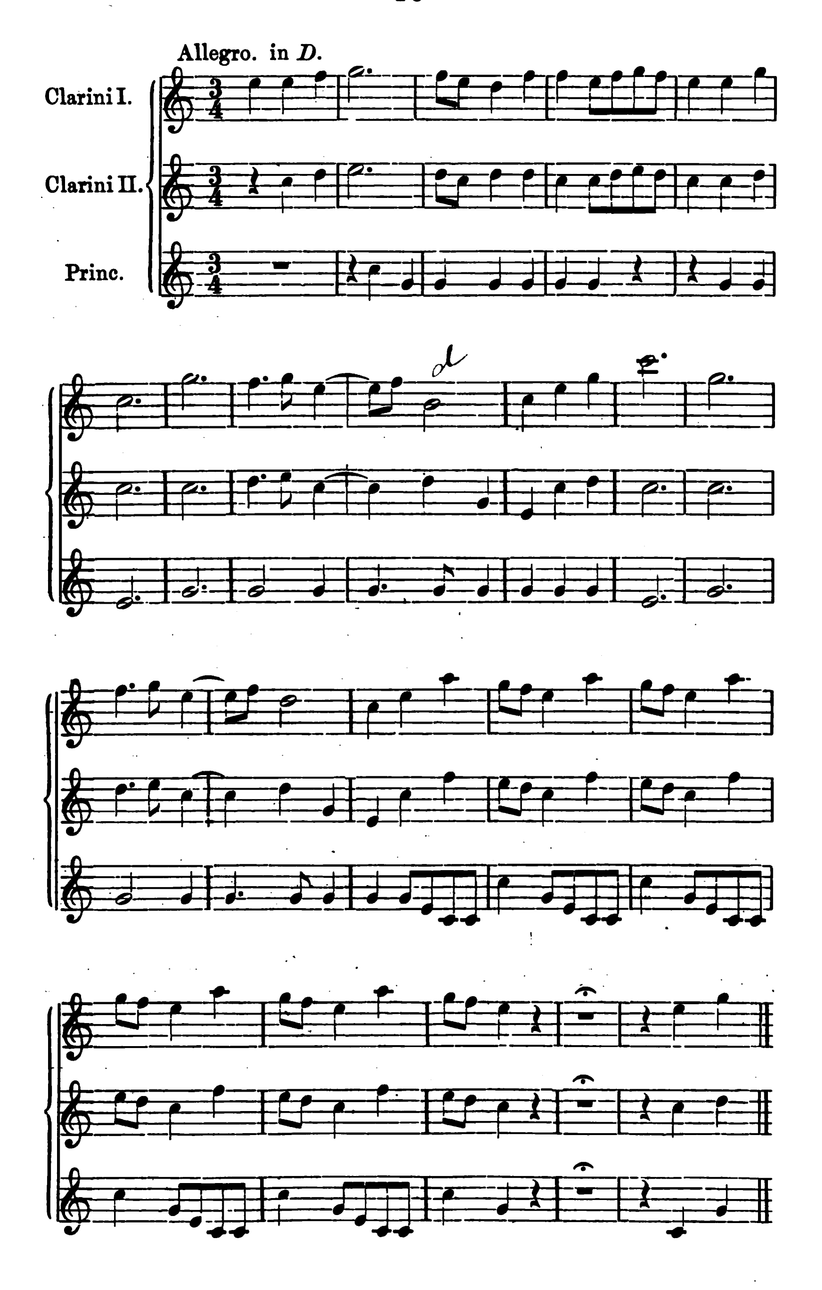


Das Dettinger Tedeum Händel's, eine prunkende Siegesmusik auf eine gewonnene Schlacht zeigt durchgängig diese feldmusikartige Behandlung der Trompeten und Pauken. Hier fällt auch das häufig angewandte Überklettern der einzelnen Stimmen auf, bei dem bald die zweite Stimme die erste übersteigt, bald die Principaltrompete über die zweite hinaufgeht, welches muntere Durcheinander der ehernen Zungen einen eigenen Effekt zu erzeugen vermag. Weniger kriegerisch, als feierlich und erhaben ist der Gang des Trompetenchors in folgender Stelle:
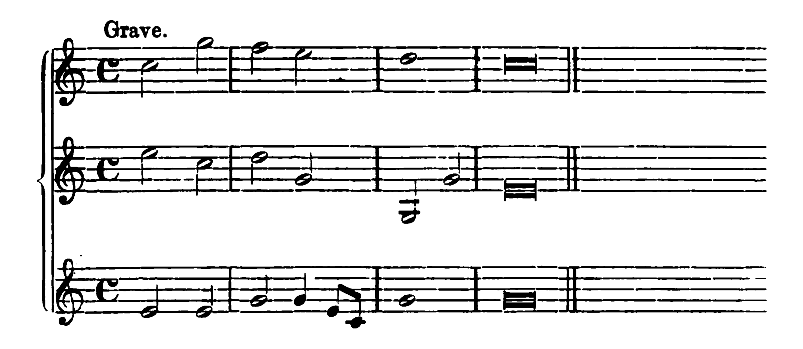


Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren.



Dasselbe gilt von folgender dem Schlusse des Dettinger Tedeums entlehnten Stelle:
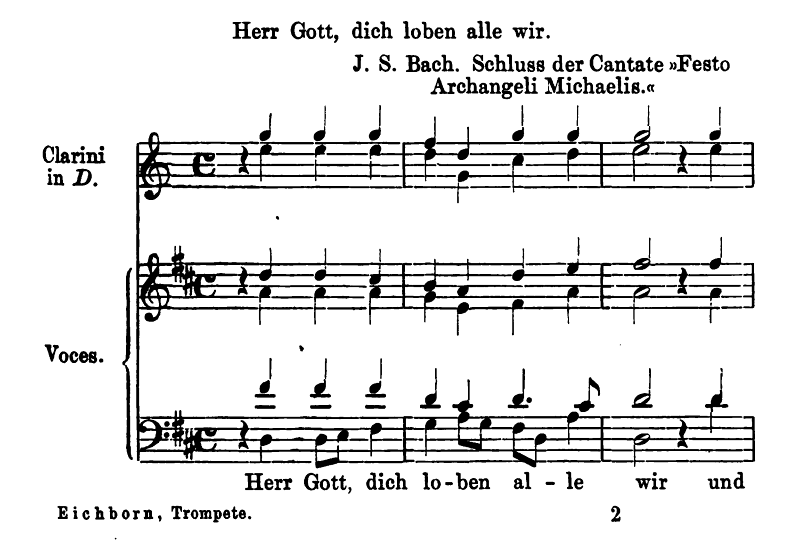

Allegro. in D.
Clarini I.
Clarini II.
Princ.
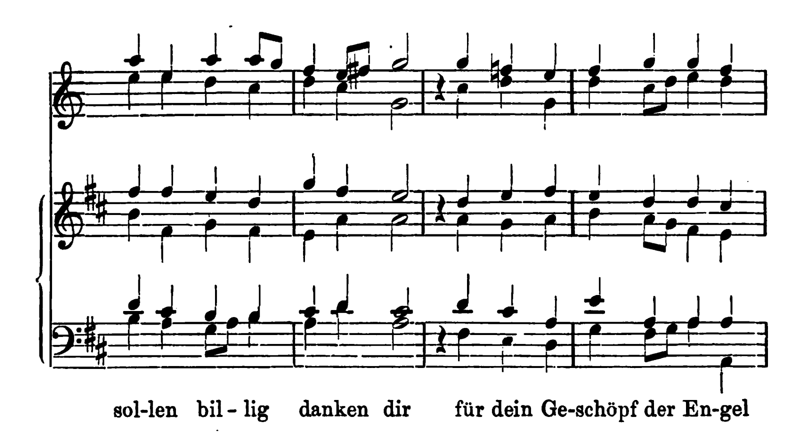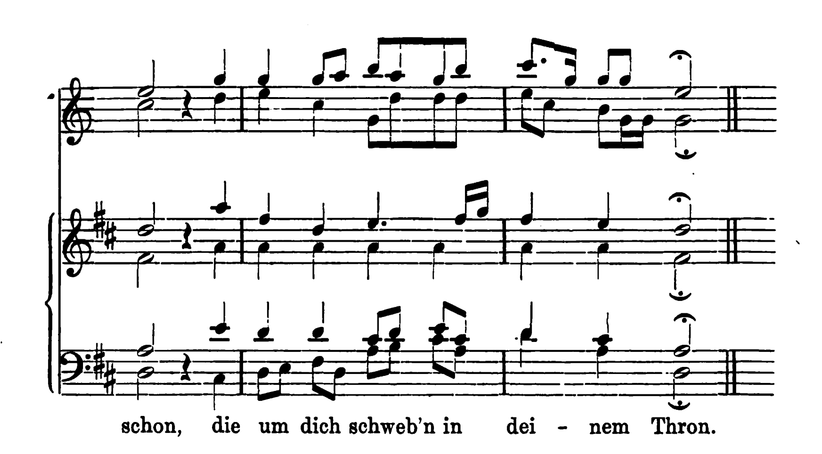


Wesentlich anders ist die Behandlung des Instruments im zweistimmigen Satze. Es tritt darin als Solotrompete zu zweien auf, stets in der Höhe, wo der Tonumfang weniger beschränkt ist, oder verstärkt im Ensemble mit anderen Instrumenten die Melodie in hohen Lagen, oder wirkt als Füllstimme (clar. ripieno). Nachstehend ein Beispiel, worin 2 Solotrompeten in der Höhe den vierstimmigen Vokalsatz durch selbständige Stimmen ergänzen.

Herr Gott, dich loben alle wir.
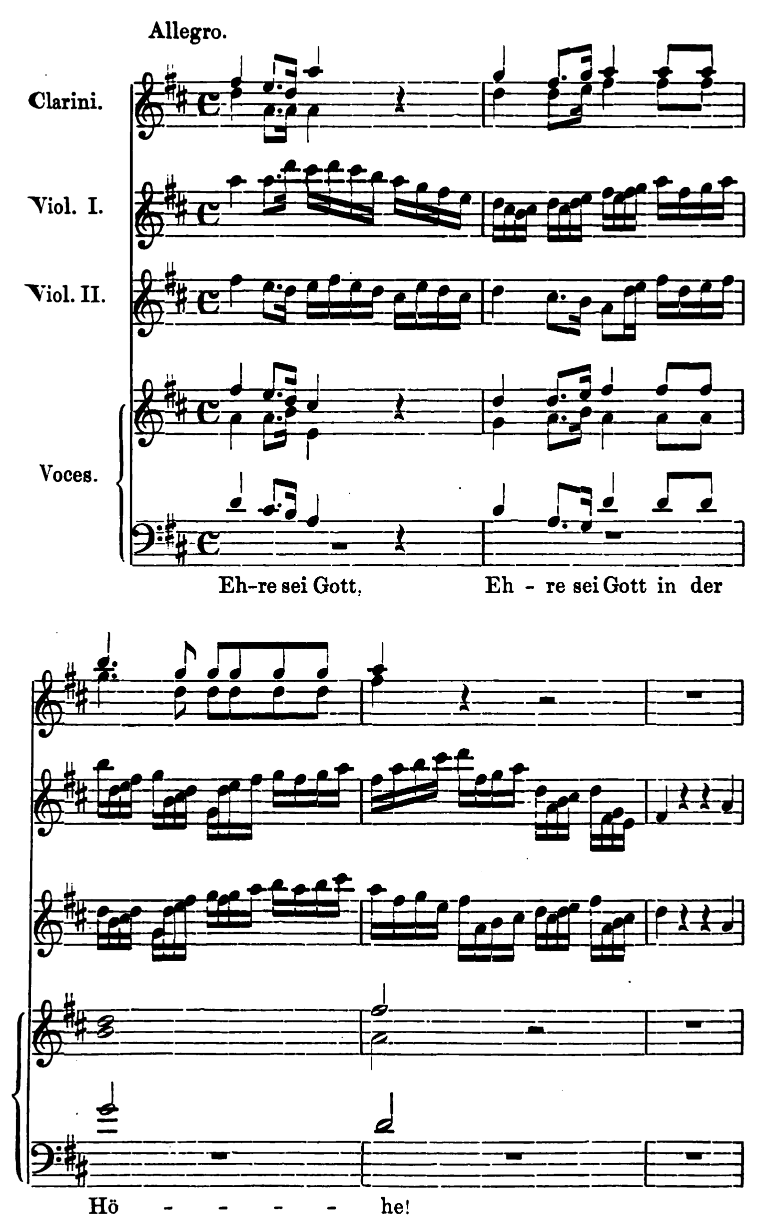
J. S. Bach. Schluss der Cantate »Festo Archangeli Michaelis.«
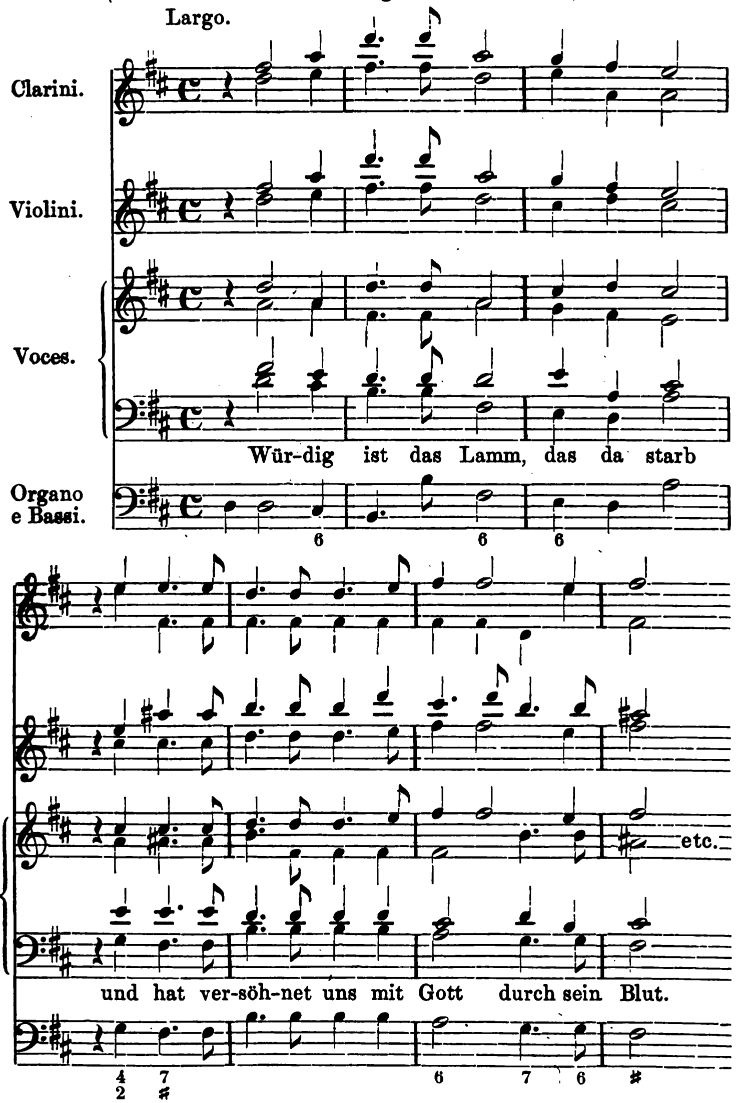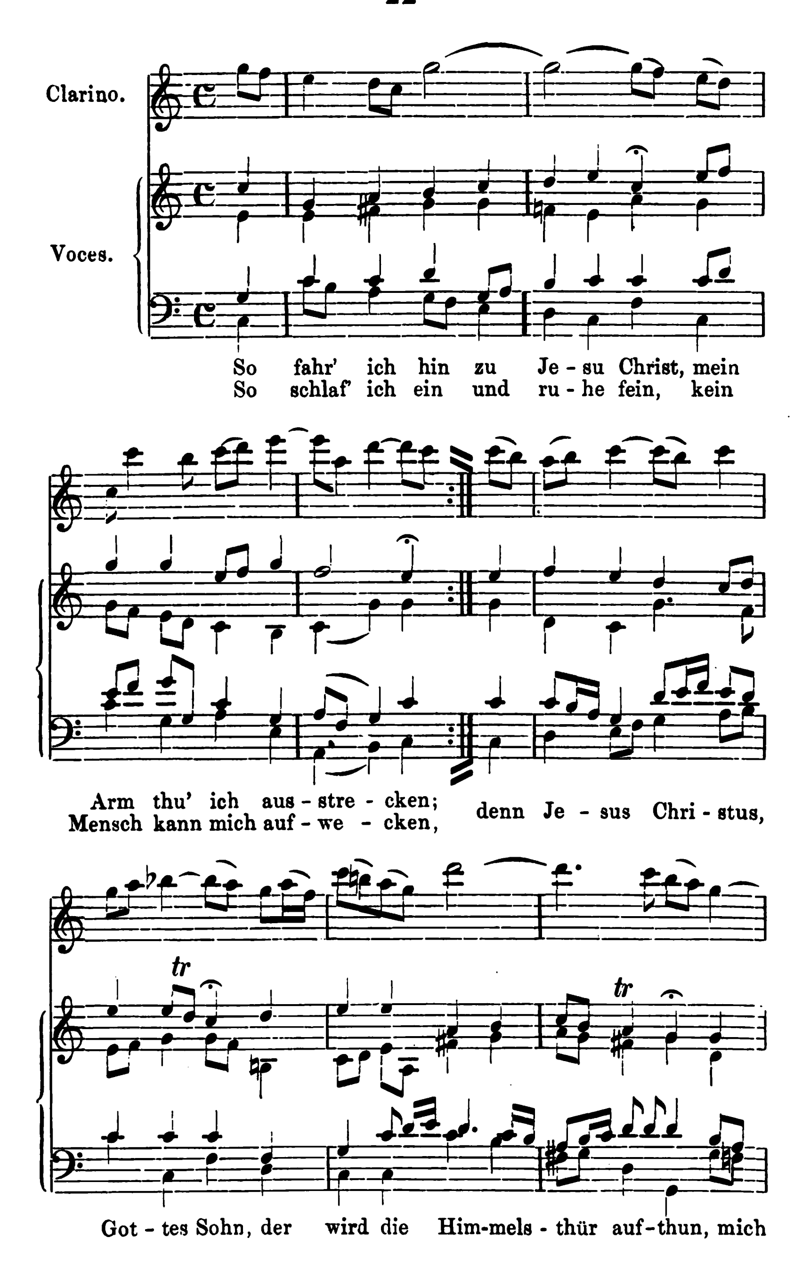






Ferner ein Beispiel, in dem die beiden Trompeten durch Führung eigener Stimmen den Vokalsatz melodisch und harmonisch vervollständigen und gleich ehernen Pfeilern, von Sechzehntelpassagen der ersten Geigen arabeskenartig umschlungen das ganze Gebäude des Tonstücks tragen, aus Händel's Messias. (No. 15. Chor. Ehre sei Gott in der Höhe.)

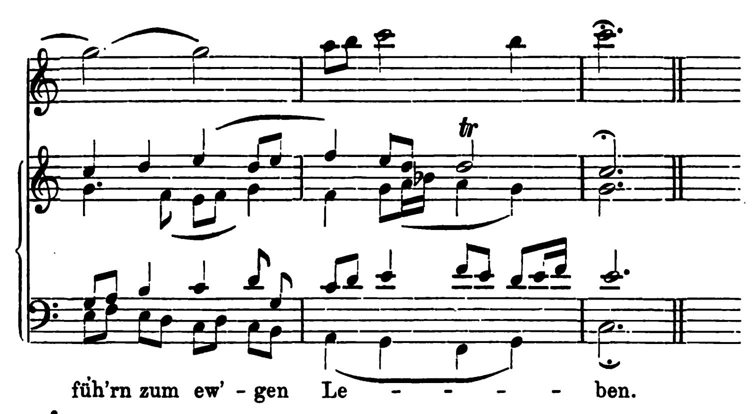

Allegro.
Clarini.
Viol. I.
Viol. II.
Voces.
Eh-re sei Gott, Eh - re sei Gott in der
Hö - - - - he!

Als Füllstimmen und zur Verstärkung der Melodie wirken die Trompeten im folgenden Beispiel aus dem Händel'schen Messias. (No. 51. Chor. Würdig ist das Lamm.)



Einstimmig verwendet finden wir unser Instrument schon früh, entweder obligat behandelt oder mit anderen Instrumenten kombinirt. Zum Solo-Instrument ist die Trompete ihrem Klangwesen nach prädestinirt. Über eine Tonfülle gebietend, wie kein anderes Instrument, der denkbar mächtigsten Steigerung im Tone fähig, von erregender Wirkung auf die Nerven, hat sie, zum Vortrage einer Melodie von heroischem markigen Charakter, zum Ausdruck einer energischen Seelenstimmung gebraucht, von jeher den Hörern imponirt und sie mit sich fortgerissen. Ein wirksames, passend angewandtes und schön zu Gehör gebrachtes Trompetensolo war stets ein Glanzeffekt der Instrumentalmusik. Lyrische, weiche und sentimentale Stellen vorzutragen, dieser Aufgabe waren allerdings die Trompeten jener Zeit nicht gewachsen und niemals hat sie ein Komponist mit solchen Solis betraut, denn die Verwendung als obligates Instrument musste natürlich vorzugsweise in den oberen Lagen erfolgen, die eine zusammenhängende Tonreihe gewährten und in diesen ist der Ton scharf und in den höchsten Lagen gepresst und ganz unbiegsam. Gleichwohl war das piano und pianissimo auf der Trompete auch damals nicht ungewöhnlich und viele Stellen, sei es im Orchesterspiel, sei es im Sologebrauch, liessen eine zarte Ausführung zu oder verlangten dieselbe sogar. Welch widrigen Effekt würde es z. B. geben, wenn folgende Stelle in dem Choral »Wenn mein Stündlein vorhanden ist« in J. S. Bachscher Bearbeitung (Schluss der Kantate »Der Himmel lacht, die Erde jubiliret«), die für eine Solo-Violine oder Solo-Trompete bestimmt ist, rauh und unzart mit aller Kraft herausgeschleudert würde:
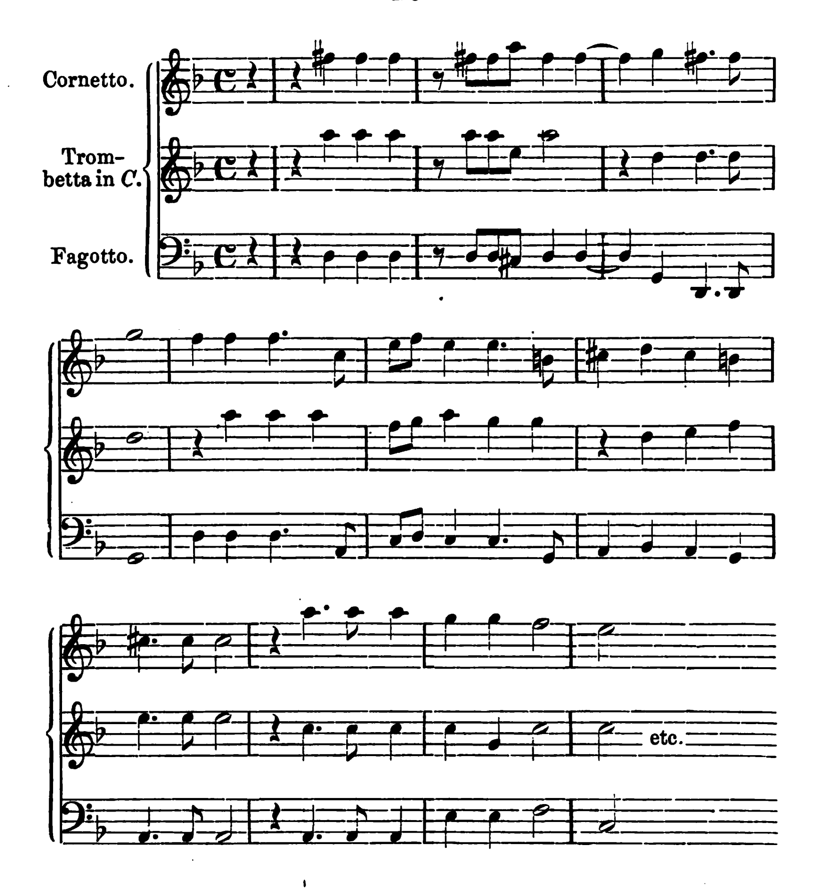

Clarino.
Voces.
So fahr' ich hin zu Je - su Christ, mein
So schlaf' ich ein und ru - he fein, kein
Arm thu' ich aus - stre - cken;
Mensch kann mich auf - we - cken,
denn Je - sus Chri - stus,
tr
Got - tes Sohn, der wird die Him-mels - thür auf-thun, mich
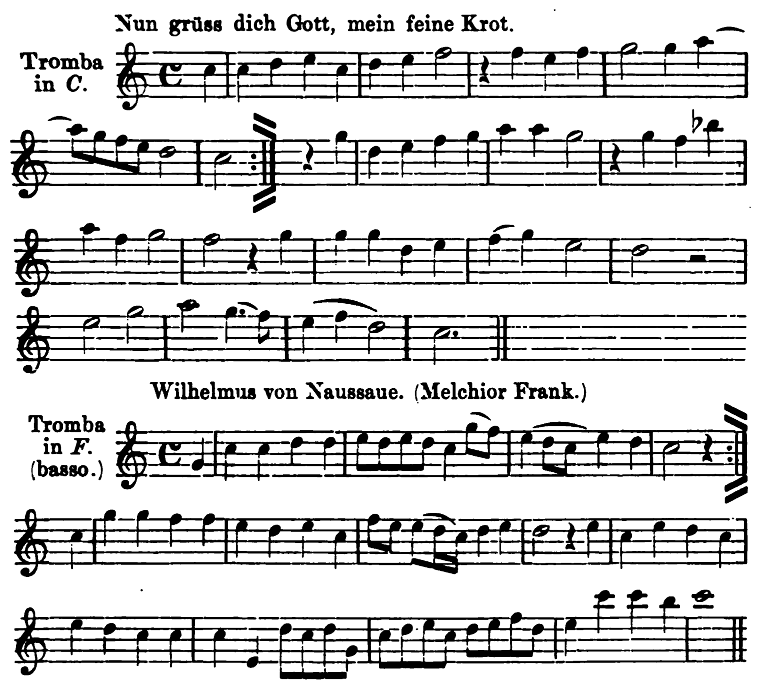


Wir haben schon von der Trompete im drei- oder mehrstimmigen Satze gesprochen und gesehen, dass sie mit den Pauken einen Chor bildete, der im Orchester ganz selbständig dastand. Da das Horn damals noch nicht ins Orchester eingeführt war, konnte die so naheliegende Vereinigung von Hörnern und Trompeten zu einer Instrumentalgruppe nicht stattfinden. Dass aber die Trompeten mit den eben so alten Posaunen nicht zu einem Chor verschmolzen wurden, lag daran, dass die Familie der Posaunen mit dem vier- oder fünfstimmigen Vokalsatze korrespondirte und hauptsächlich zur Verstärkung oder zum Ersatze der Singstimmen gebraucht wurde. Die Sopranposaune, welche sich, der älteren Schreibart der Sopranstimmen entsprechend, nie über $\overline{\overline{f}}$ und $\overline{\overline{g}}$ hinaus und viel in der Region unterhalb des $\overline{\overline{c}}$ bewegte, konnte durch die tonarme Trompete nicht ersetzt werden. Da jedoch die Sopranposaune selbst damals schon den Ansprüchen an Klang und Applikatur nicht genügte (s. Prätorius a. a. O.), nahm man statt ihrer das Instrument, welches sich an Ton den Metallinstrumenten am meisten näherte, den Zinken. Derselbe hat (nach Artusi opere delle imperfettioni della musica moderna. Venezia. 1600) mit der menschlichen Stimme die meiste Ähnlichkeit und konnte es an Stärke des Klanges mit den Posaunen in der Höhe wohl aufnehmen, da er (nach den

übereinstimmenden Angaben vieler Musikschriftsteller) von schreiendem, durchdringendem Tone war. Oboen und Flöten hätten einen ausreichend kräftigen Diskant zu den Posaunen nicht abgeben können, und so finden wir die Mischung von Cornetti und Trombonen ungemein häufig und bis in unser Jahrhundert figurirte in kleineren deutschen Städten der Zink beim Choralblasen vom Thurme oder in Kirchen als Diskant des Posaunenchors. (Zum letzten Male trat er und zwar in derselben Eigenschaft als Diskantstimme der Posaunen in Gluck's Orpheus auf (Lavoix a. a. O.). Es ist hier übrigens der krumme, schwarze, mit einem an das Corpus des Instruments angedrehten trompetartigen Mundstück aus Holz oder Elfenbein geblasene Zink (cornetto torto), nicht der mittels Rohrblattmundstücks zum Tönen gebrachte weisse oder stille Zink, welcher gerader Richtung war (cornetto muto), gemeint. Wir haben oben in den verschiedenen Orchesterzusammenstellungen mannigfache Mischungen von Zinken und Posaunen. Letztere spielten lange Zeit im Orchester eine sehr unbedeutende Rolle (s. Lavoix a. a. O. S. 143. 277). Von Bach und Händel noch wurden sie wenig angewendet und erst nach deren Zeit treten sie häufiger und wirksamer im Orchester auf. Namentlich hat Mozart ihnen eine grössere Thätigkeit eingeräumt und sie auch selbständig, wie im Don Juan (3. Akt in der Friedhofsscene und später beim Erscheinen des Komthurs in Don Juan's Wohnung) zu besonderen Effekten verwandt. In Händel's Messias ist es eine in den höheren Regionen hell schmetternde Klarintrompete und nicht der sonore Bass der Trombonen, welcher die Todten zur Auferstehung ruft, während in Mozart's Requiem die Tuba mirum spargens sonum in der That einen verwunderlichen Ton hören lässt, nämlich in Gestalt einer Altposaune einen gemächlich einherschreitenden ohrenfälligen Opernsang zum Besten giebt. Wenn uns überliefert ist, dass die Posaunisten die ihnen von Mozart zugemutheten Stimmen im Don Giovanni als zu schwer zuerst zurückwiesen, so bleibt uns nur anzunehmen übrig, dass die
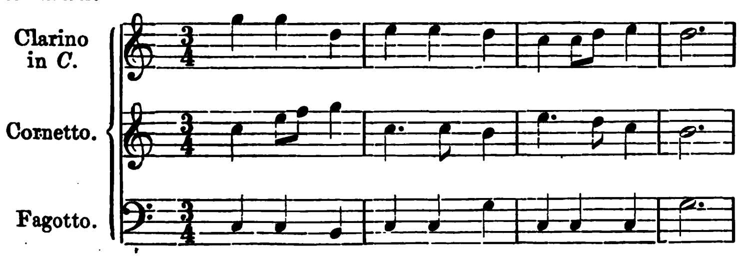
Technik dieses Instruments noch am Ende des vorigen Jahrhunderts auf einer sehr niedrigen Stufe stand. Ein Werk, wie der Händel'sche Messias war ohne Posaunen instrumentirt und Mozart hat bei der Überarbeitung der Instrumentation nur in Nr. 44 Quartett und Chor die wenigen Worte: »Wie durch Einen der Tod« und »Und wie durch Adam alle starben«, so wie die ersten Takte der Ouverture durch Anwendung von drei Posaunen hervorgehoben. Die Verschmelzung von Trompeten und Posaunen war erst einer späteren Epoche der Instrumentirungskunst vorbehalten. Lulli (zweite Hälfte des 17. Jahrh.) schreibt die Trompeten zuweilen zu fünf Stimmen; die tiefsten Stimmen sind jedoch auf der Trompete nicht ausführbar und wir müssten hier die Anwendung von Posaunen vermuthen, wenn wir nicht wüssten, dass Lulli diese nicht brauchte. Diese tiefen Trompetenstimmen waren also Holzblas- oder Saiteninstrumenten übertragen. (Les jeux pythiens. Ballet de Cadmus. Lavoix a. a. O.) Übrigens schmiegt sich der Ton der Trompete, wenn er nicht ganz trocken, hart und unbiegsam ist, dem Klange aller andern Instrumente aufs prächtigste an und eignet sich zu den mannigfachsten Kombinationen mit den Holzblas- und Bogeninstrumenten. Die Verbindung der Zinken mit den Trompeten lag nach dem schon über diese Tonwerkzeuge Gesagten recht nahe und fand ausgiebige Anwendung, wobei man die Trompete häufig in die obere, ihr Tonmaterial gewährende Lage, die Kornette in die mittlere Lage setzte, da sie über die ganze damals angewandte Tonreihe von *a* bis ungefähr $\overline{\overline{a}}$ (dies war der Umfang des gewöhnlichen Zinken, der später durch zwei Klappen nach unten auf *gis* und *g* ausgedehnt wurde und mittels Doppelgrifflöchern die damals üblichen chromatischen Haupt-Intervalle bot) verfügten. Wir geben nachstehend einen Satz von H. Schütz (1629) (Winterfeld a. a. O.) für Kornet, Trombetta und Fagott, welche nebst Orgel zwei Singstimmen zur Begleitung dienen:
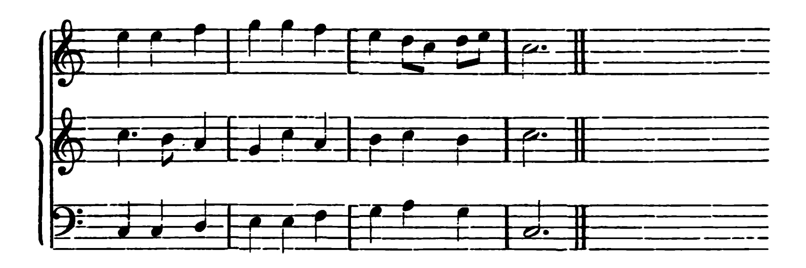


Hier liegt übrigens bald die Trompetenstimme über dem Kornet, bald übersteigt letzteres erstere, ganz analog der damaligen Stimmführung. Bei den so beliebten Übertragungen geistlicher und weltlicher Lieder für Instrumente konnte die Trompete trotz ihres verhältnismässig geringen Tonmaterials dennoch in Mitgebrauch gezogen werden, weil sich die Melodien derselben häufig in diatonischen Folgen ergehen, die innerhalb des Umfangs der Trompete liegen. Wir greifen aufs ungefähr zur Probe aus Reissmann Geschichte des deutschen Lieds einige Stücke heraus.



In Wilhelmus von Nassauen ist durch Herabstimmung der damals allgemein gehräuchlichen D-Trompete nach F die Diskant-Melodie in F-dur bis auf wenige Änderungen, die in den letzten Takten nothwendig waren, wiedergegeben. Wir instrumentiren noch zur Erläuterung das bekannte aus »Arien und Lieder von Heinrich Albert, Königsberg, 1642« entnommene, dort für drei Singstimmen gesetzte Lied Anke von Tharau.





Wir verfolgen die Instrumentation bis auf J. S. Bach's Zeiten. Sie bietet nichts von dem schon Erwähnten Abweichendes. In Daniel Speer's Recens fabricatus labor oder die lustige Tafelmusik (1686) finden wir einen sechsstimmigen Trompetensatz, eine Sonate für 2 Kornets und 3 Posaunen, eine Sonate für 4 Posaunen, eine Sonate für eine Klarine, 1 Kornet und 1 Posaune. Wir erwähnen noch J. M. Büchner's Series von schönen Vilanellen, Tänzen, Gagliarden und Couranten, mit 4 Stimmen, vocaliter und instrumentaliter zu gebrauchen, (Nürnberg 1614), Schmeltzer's Sacro-profanus concentus musicus fidium aliorumque instrumentorum. Nuremberg 1662 mit 13 Sonaten für Geige, Viola und 2 Trompeten, Glettle's Musica generalis latino-germanica (1674), welche 36 Stücke für Trompete und 2 Sachen für Marinetrompete enthält. (Eine Art Monochord, einsaitiges Bogeninstrument, auch Trompeten-Geige oder Trumscheit genannt, vgl. Glarean Lib. I. Kap. 17. Dodecach. 1517. Chladni Akustik 1802.) Romanus Weichlein schrieb 1695 Sonaten für 2 Violinen, 2 Violen, Cello, Bass und 2 Trompeten. (Encomiae musices seu opus prim. Sonatarum.) Die Abbildungen und Erläuterungen über Trompeten in den Werken des Jesuiten Athanasius Kircher (1602—1680) lassen technische Fortschritte im Bau des Instruments nicht hervortreten.

Wir sind nun an einem wichtigen Wendepunkte der Instrumentirungskunst angelangt. In dem glanzvollen Auftreten der beiden Genien J. S. Bach und G. F. Händel zeigten sich die Früchte der gewaltigen jahrhundertelangen Arbeit in

Kontrapunktik, Satz und Instrumentation. Aus der Fülle der Tonwerkzeuge klärt sich nach und nach das moderne Orchester ab, indem alles Veraltete, Ungenügende, Geschmacklose entfernt wird. Rameau's Orchester (Temple de la gloire 1723) zeigt sich schon wesentlich vereinfacht; es besteht aus 1. und 2. Violinen, Violen, Gamben, Bässen, 1. und 2. Oboen, kleiner und grosser Flöte, 1. und 2. Trompeten, Pauken, Fagotten in ganz moderner Zusammenstellung. Bach wendet allerdings weit mehr Instrumente an, aber nicht zugleich, wie Rameau in der aufgeführten Zusammenstellung, sondern in sorgfältiger, feinsinniger Auswahl je nach dem Charakter des Tonsatzes. Die Cornetti treten von jetzt an nur zur Verstärkung der Singstimmen im Diskant auf (z. B. bei Bach in der Kantate »Liebster Gott, wann werd ich sterben«), oder als oberstes Glied im Posaunenchor; die nach und nach von den Klarinetten verdrängten geraden Flöten treffen wir noch bei Bach, die Viola d'amour, Viola pomposa, Gamba, die Trompete als Soloinstrument, zu zweien und dreien, die Laute, Oboi d'amour und da caccia, die Posaunen und von neu aufgekommenen Tonwerkzeugen das Horn und das Violoncello. Von den bei Virdung aufgeführten Blechinstrumenten, Klarine, Feldtrummet, Posaune, Türmerhorn und Jägerhorn haben die letzteren beiden mit unserem Waldhorn nichts gemein. Das Türmerhorn ist eine Art Trompete, das Jägerhorn, ein sehr primitives und rohes Instrument, erinnert an ein kleines Posthorn. Um 1680 baute man in Paris die langen Jagdhörner der Bequemlichkeit halber zirkelrund in mehreren Windungen. Der in Böhmen angesessene Graf Spork sah dieses Instrument und führte es in Deutschland ein, wo es Anklang, Verbreitung, Verbesserung und Eingang ins Orchester fand und von wo es, nachdem Hampel in Dresden um 1760 auf die Idee der gestopften Töne gekommen war, ferner die Krummbogen von der Trompete darauf übertragen waren und Haltenhof gegen 1760 es mit dem Stimmzuge versehen hatte, um 1765 als ausgebildetes Orchesterinstrument nach Frankreich zurück-

kehrte, zum ersten Male von Rodolphe in Paris obligat in einer Arie von Boyer zur Begleitung der Singstimme vorgeführt. Die gebräuchlichsten Stimmungen waren *Es*, *G*, *F* und *B*. Bach wendet die Hörner zu zweien zuweilen an und verlangt von der ersten Stimme eine beträchtliche Höhe. Händel bedient sich folgender Instrumente: Violinen (1., 2. und mitunter 3.); Violen, Marinetrompete, Gamben, Celli, Kontrabässe, Laute, Theorbe, Harfe, Trompeten, Hörner (selbst zu vieren), Posaunen, Cornetti, gerade und Querflöten, grosse und kleine, Oboen, Fagotte, Kontrafagotte, Pauken, Trommeln, Orgel und Klavier. Die Trompete erscheint bei Bach und Händel noch einmal im alten Glanze, ja sie scheint an Bedeutung gegen früher gewonnen zu haben; sie hat den früher so beliebten Solo-Instrumenten, den Kornetten den Rang abgelaufen und tritt bei vielen Gelegenheiten als bevorzugtes mit Solostellen und obligaten Begleitungspartieen betrautes Instrument auf. Hier ist nun der Ort, das vielgerühmte Trompetenspiel der alten Meister, über das so viel gestritten und geschrieben, gefabelt und gezweifelt worden ist, zu beleuchten.

Der Hauptfehler der Gelehrten, welche über diesen Punkt sich ausliessen, ist die übertriebene Vorstellung, welche sie sich von dem Klange der Klarintrompeten machten; dazu kommt ihre völlige Unkenntnis des Instruments, über welches sie ihre Informationen von wenig unterrichteten Instrumentisten einzogen. Die fabelhafte Höhe der Solotrompeter jener Zeiten beruhte weder auf der Bauart der alten Instrumente, auf deren angeblich enger Mensur, Länge, Mangel an Bogen oder Nebenröhren, noch auf einem besonders fleissigen und geduldigen Studium, oder gar, wie ein französischer Schriftsteller gefabelt hat, auf chromatischen Klappeninstrumenten, die man damals gehabt habe (Castil-Blaze), sondern lediglich auf der Anwendung von Mundstücken von ganz flachem Kessel, sehr enger Bohrung und schmalem, den Lippen Halt gewährenden Rande. Von Ton kann bei so beschaffenen Mund-
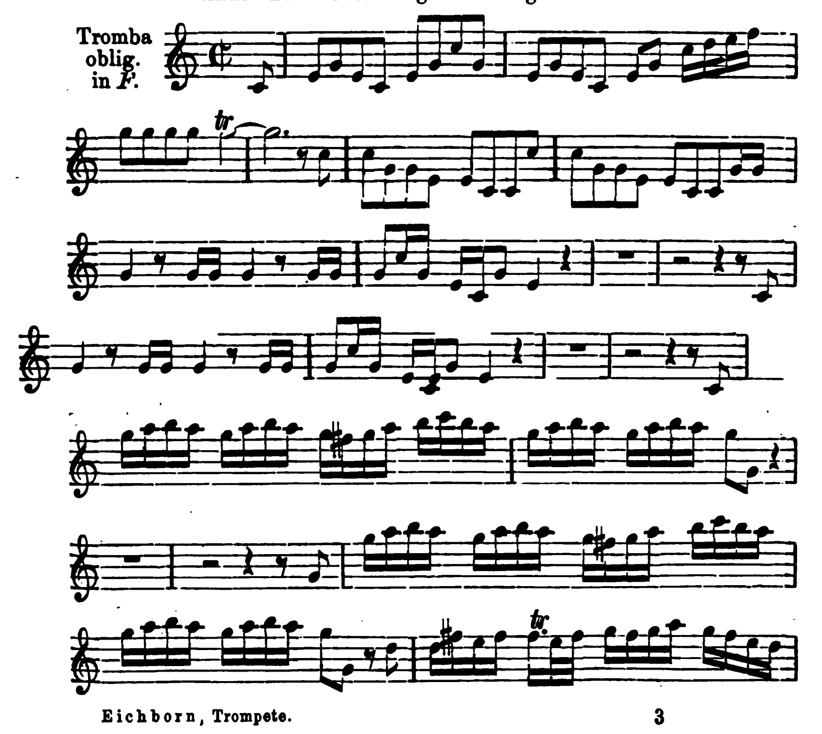
stücken keine Rede sein und würde auch bei der Höhe, welche von den Klarinbläsern verlangt wurde, wenn sie mittels anders geformtei Mundstücke erreicht werden könnte, keine Rede sein können, weil ungefähr vom $\overline{\overline{a}}$ aufwärts die Töne der Trompete, je höher desto mehr, alle Biegsamkeit, Fülle und Weichheit verlieren, scharf, rauh, trocken, hart und gepresst klingen und jedes musikalischen Reizes bar sind, ganz eben so, wie es sich mit den höchsten Lagen der Klarinetten, Flöten, Oboën, den trockenen kleinen und quietschenden höchsten Geigentönen, den scharfen, gellenden höchsten Lagen der Sopranstimmen in der dreigestrichenen Oktave verhält. Das Mundstück des Bläsers der zweiten Stimme war, entsprechend der Höhe, die von ihm gefordert wurde, eben so wie das des Klarinisten, enger oder weiter gebohrt und tieferen Kessels, während der Principaltrompeter, der sich nur in den tiefen und mittleren Lagen zu bewegen hatte, Behufs Erzeugung eines vollen mächtigen Tons sich eines weiten Mundstücks bediente. Auch mochten wohl die zum Blasen in Mittel- und tiefer Lage dienenden Instrumente weitere Röhren haben, als die Klarininstrumente. Altenburg (S. 94 a. a. O.) bezeichnet wenigstens die Klarintrompete als ein Instrument, welches enger und etwas kürzer (d. h. durch Zusammenlegen des Rohrs kürzer erscheinend) gewesen sei, als die gewöhnliche Trompete. Ausser dieser Abstufung der Mundstücke kommen noch folgende, die Bewegung in der Höhe beeinflussende Momente in Betracht: 1) Die Stimmung der Orchester, der Klaviere und Orgeln war bedeutend tiefer, als jetzt; sie entsprach im Allgemeinen unsrer sogenannten Pariser Stimmung. Die Differenz betrug also ungefähr einen halben Ton, so dass die alten Feld-(Principal) Trompeten in *D* später, als die Stimmung höher wurde, sich in *Es*-Trompeten wandelten, wie sie heute noch bei der Reiterei gebräuchlich sind. 2) Die Töne lassen sich auf einem gut gebauten einfachen Instrumente, welches schlank und ohne viele Windungen der Röhren, auch frei von allem Beiwerk an Nebenröhren, Ventilen, Metall-Leisten und
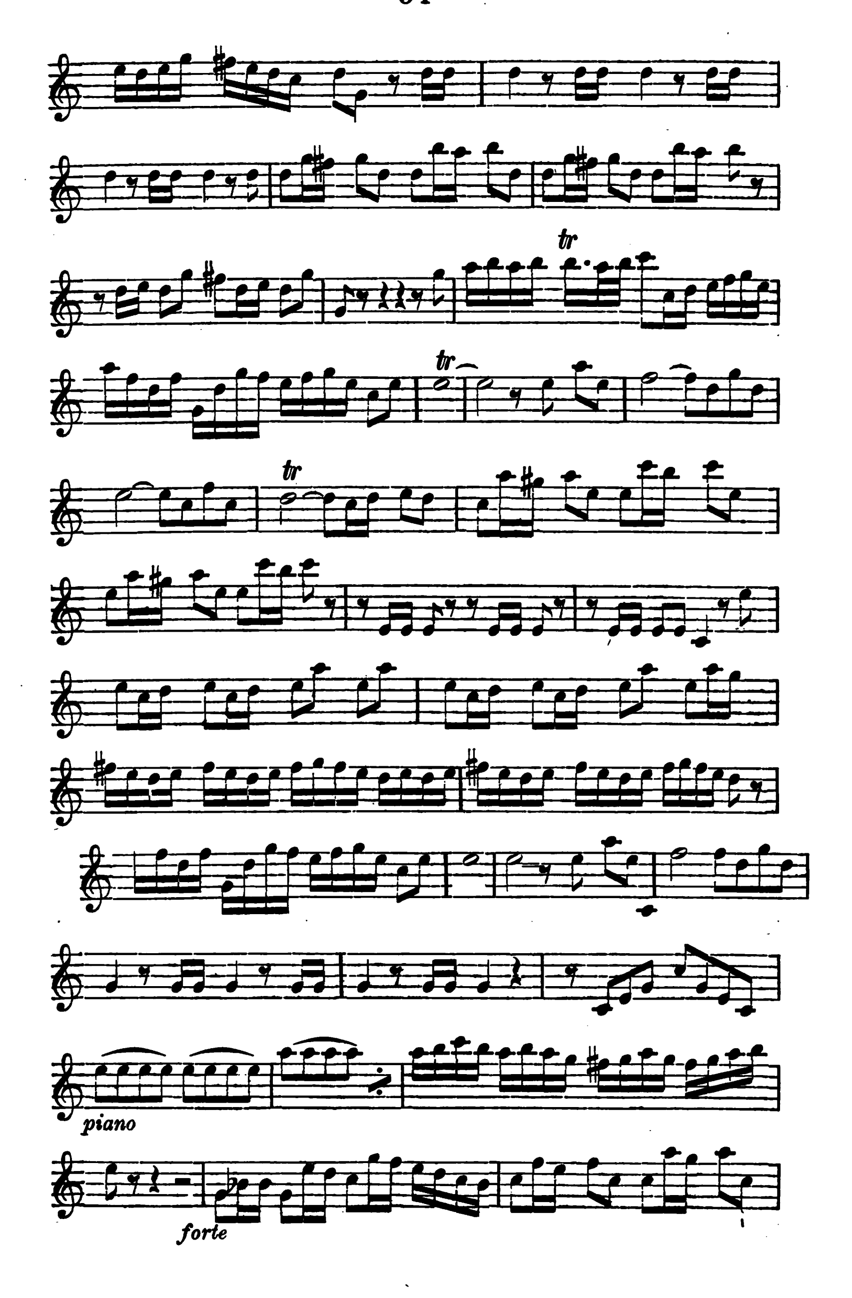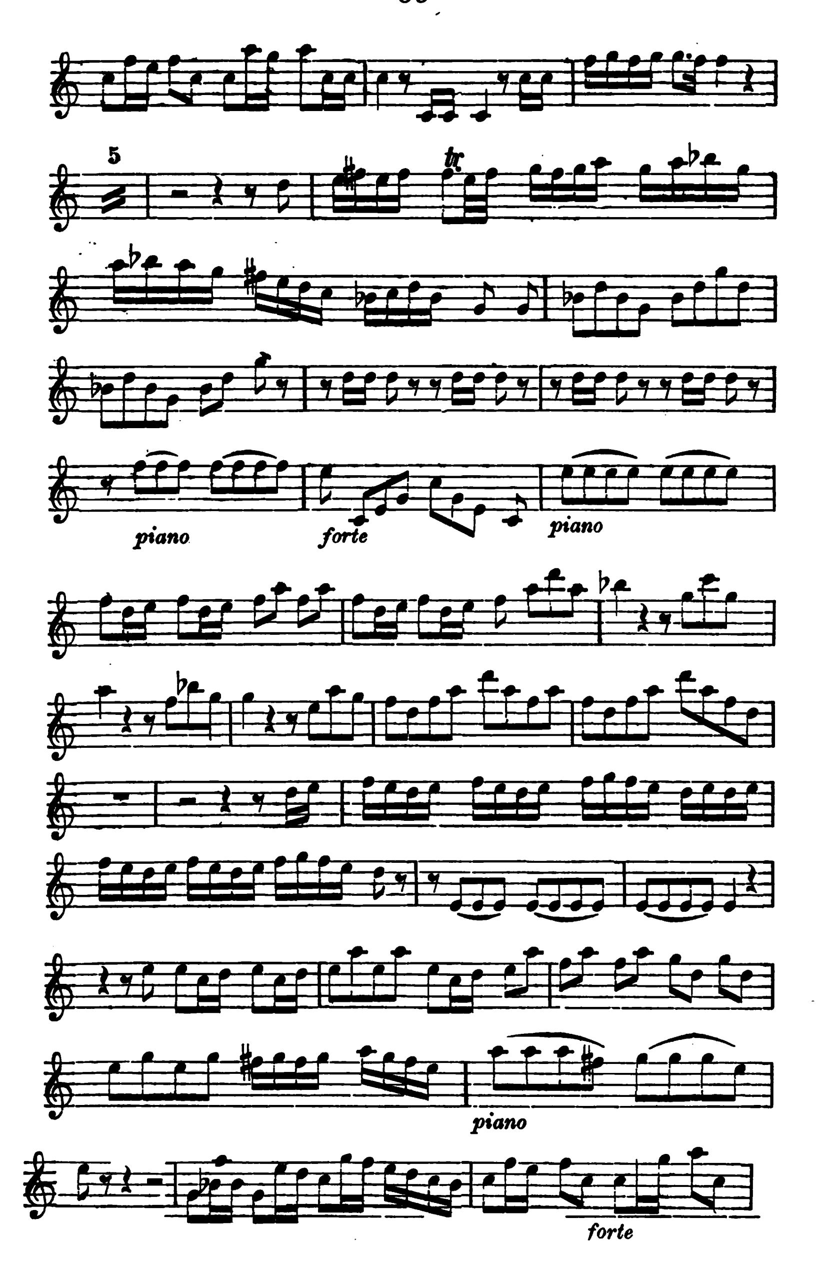


Bindungen ist, leichter hervorbringen, als auf einem modernen komplicirt gebauten Instrumente. Doch gilt dies von allen Tönen und keineswegs nur von den hohen, für deren leichte Erzeugung stets das Mundstück ausschlaggebend ist. 3) Die Anwendung der Aufsatzbogen war damals eine beschränkte; die Trompeten standen in *D* und ausser dieser Stimmung kam hauptsächlich *C* und *G* (basso), auch *F* (basso), zur Verwendung. Händel schreibt nur für *D, C* und *G*-Stimmung. Es waren mithin vielfach gewundene Stimmbogen, welche allerdings die Schwingungen der Luftsäule alteriren und dadurch das Ansprechen des Tons erschweren, ausgeschlossen, da der zumeist gebrauchte *C*-Bogen an dem aus *D* gebauten Instrumente so gut wie nichts ändert. Von dem später üblichen häufigen Wechseln der Stimmung, welches für den Bläser um so störender und verwirrender ist, je grösser die Differenz der neuen Stimmung von der früheren, war damals nicht die Rede. 4) Es wurden die Bläser in jeder Weise geschont und ihnen durch reiche Pausen, durch mehrfache Besetzung der Stimmen, selbst der Solostimmen zur Ablösung, wo die geforderte Ausdauer für einen Künstler nicht ausreichte, eine Erleichterung gewährt, die heut zu Tage den Musikern nirgends zu Theil wird. Die Anwendung der Trompeten war überhaupt im Vergleiche zur modernen Musik beschränkt. In vielen grösseren Tonwerken, Opern, Oratorien, Messen und andern Kirchenstücken gar nicht angewendet, wurden sie, auch wo sie in Gebrauch kamen, doch nur in manchen Sätzen herangezogen und waren selbst in diesen meistens ausreichend mit Pausen versehen. Jede namhafte Kapelle zählte ein ganzes Korps Trompeter und Pauker. Als Händel in Hannover war, figurirten in dem Etat der dortigen kurfürstlichen Kapelle: 1 Hoforganist 200 Thlr., 1 Hofmusikus 700 Thlr., 4 französische Musiker à 116 Thlr., 2 Musiker à 300 Thlr., 13 Trompeter und Pauker à 229 Thlr. (G. F. Händel von Fr. Chrysander Bd. 1 S. 359). Wenn nun diese auch nebenher zu andern Instrumenten gebraucht worden sein mochten, so
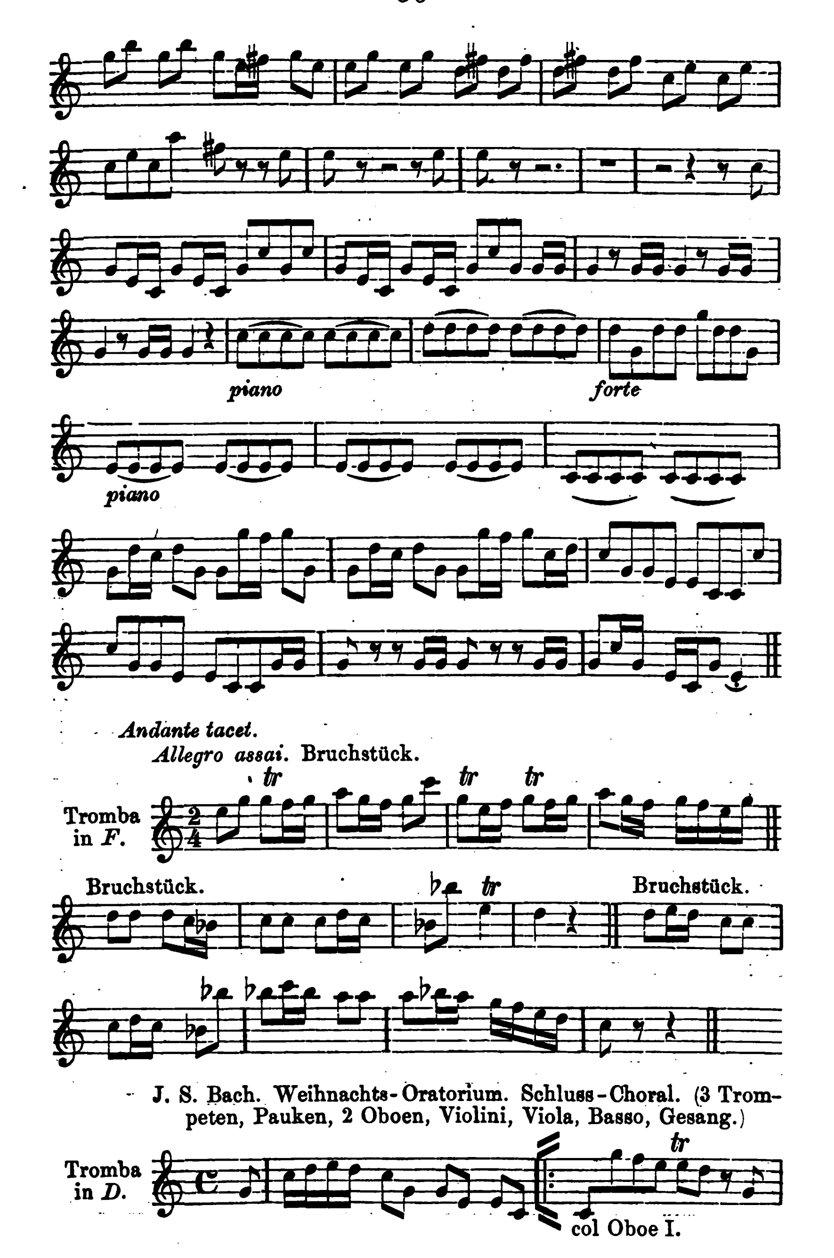
muss dennoch ihre dem damaligen äusserst hohen Geldwerthe entsprechend glänzend dotirte Stellung im Verhältnis zu den relativ geringen Leistungen, die sie zu erfüllen hatten, einem heutigen Orchestermusiker, der in rücksichtsloser Weise zu erschöpfender Tanzmusik auf Bällen, in Bierkoncerten u. s. w. ausgenutzt wird, geradezu beneidenswerth erscheinen. Bei der Aufführung grösserer Werke war die Besetzung der Trompeten stets doppelt, dreifach oder noch stärker, so dass jede Überanstrengung unmöglich war. Dass aber auch bei besonders schwierigen und anstrengenden Soli's ein Wechsel in der Person der Bläser erfolgte, diese Vermuthung liegt sehr nahe, wenn wir Stellen, wie die folgenden, in Betracht ziehen:
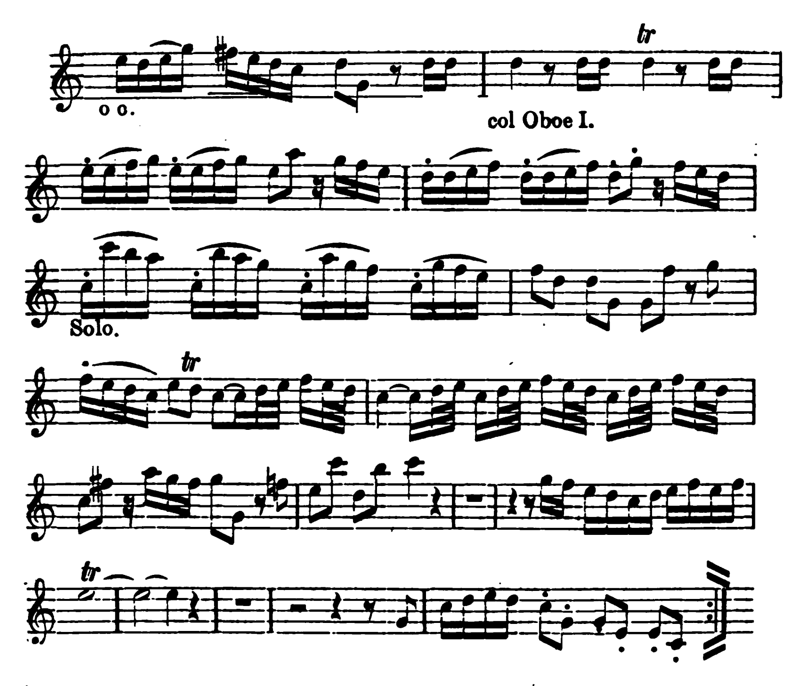
J. S. Bach: Koncert in F-dur für koncertirende Trompete, Flöte, Oboe, Violine mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Continuo. Bach-Ges. Ausg. 19. Jahrg.




tr
tr
tr
piano
forte
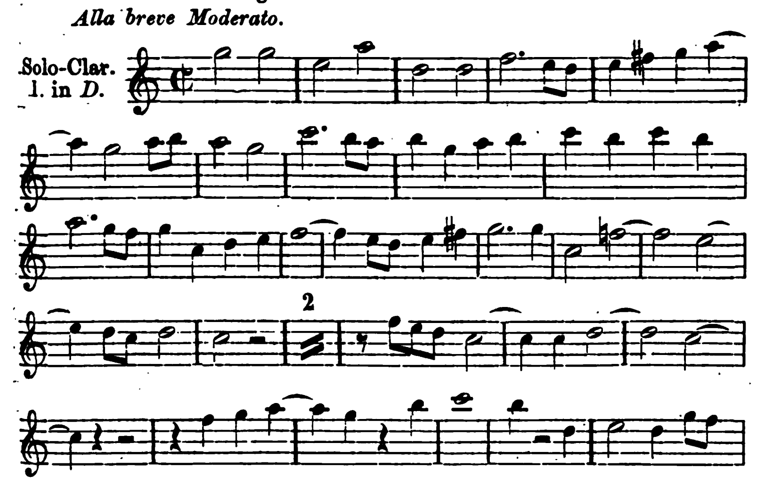

5
tr
piano
forte
piano
piano
forte
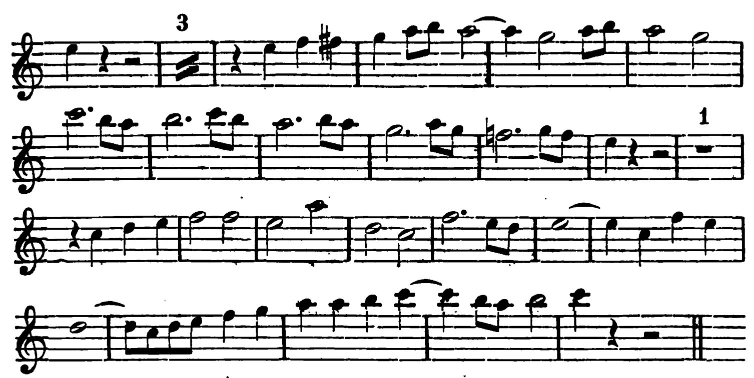

piano
forte
piano
Andante tacet.
Allegro assai. Bruchstück.
tr
tr
tr
Tromba in F.
Bruchstück.
tr
Bruchstück.
J. S. Bach. Weihnachts-Oratorium. Schluss-Choral. (3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Violini, Viola, Basso, Gesang.)
Tromba in D.
tr
col Oboe I.



Phil. Emanuel Bach. Magnificat. No. 9. Sicut erat. Anfangstakte. Die Solostimme schliesst sich bald der einen, bald der andern Singstimme an.

Alla breve Moderato.





Diese Beispiele sind nach der Schwierigkeit geordnet, welche sie den Bläsern bieten. Das Bach'sche Koncert, in welchem die *F*-Tromba eine so hervorragende Rolle spielt, übersteigt an Höhe nicht $\overline{\overline{g}}$, muss aber durch den Mangel an Pausen sehr ermüdend wirken, die Bravour-Stelle aus dem Bach'schen Weihnachts-Oratorium ist von ungeheurer Schwierigkeit, während in dem letzten Stücke aus Ph. Em. Bach's Magnificat die gehaltenen Noten in den höchsten Lagen bei langsamem Tempo dem Bläser fast unüberwindliche Hindernisse in den Weg stellen. Namentlich Solis, wie das letzte, waren wahrscheinlich zweien Musikern abwechselnd übertragen. Die *F*- und *G*-Stimmung der damaligen Zeit entspricht den tiefen der Waldhörner, da die Trompeten ohne Ausnahmen in *D* gebaut waren. Waren selbst die Hofkapellen kleinerer Fürsten reich mit Trompetenbläsern ausgestattet, was damals zum guten Ton gehörte und zur Erhöhung des fürstlichen Glanzes geschah, wie denn die Braunschweig-Wolfenbüttel'sche Kapelle 1735 10 Trompeter zählte (Chrysander Jahrbücher I, 284 ff.), so hielten andrerseits auch alle Städte von einiger Bedeutung Stadtpfeifer (Rathsmusiker), unter denen wiederum die Trompeter (die mitunter auch Thürmerdienste verrichteten) hervorglänzten. Einer der grössten Trompeter jener Zeit, J. H. Cario († 1806), war Rathsmusikus in Hamburg. Joh. S. Bach standen wahrscheinlich aus der Zahl

der städtischen Musiker dergleichen Trompetenkünstler zur Verfügung, denen er seine häufig so schwierigen Partieen anvertrauen konnte. Die musikalische Bildung, welche man damals von den gut besoldeten und hoch angesehenen Hoftrompetern forderte, war jedenfalls eine viel höhere, als sie heute von den meisten Instrumentisten verlangt wird und Otto Jahn (W. A. Mozart I. S. 19) erzählt uns von dem salzburgischen Hoftrompeter Joh. Andreas Schachtner, dem Freunde des Mozart'schen Hauses, welcher Dichter und Schriftsteller war und seine akademischen Kurse auf der Jesuiten-Hochschule Ingolstadt absolvirt hatte. Eine wirklich interessante Erscheinung aber ist Johann Ernst Altenburg (1734 zu Weissenfels als der Sohn des dortigen Hoftrompeters Altenburg, eines durch Reisen in allen Hauptstädten und an allen Höfen Europa's bekannt gewordenen Künstlers, geboren, gestorben 1796). Ein feingebildeter, hochgelehrter, allgemein geachteter Mann, Rechtsgelehrter, Schriftsteller, gediegener Musiker, Komponist und Meister der Trompete, kämpfte er den siebenjährigen Krieg von Anfang bis zu Ende mit, wurde später Organist zu Bitterfeld und schrieb kurz vor seinem Ende das unvergleichliche schon erwähnte Werk, in welchem er Ausbildung, Blüthe und Verfall der einst hochgefeierten Trompeterkunst schildert. Bei den damals so üblichen Koncerten an den Höfen, in denen es an Solis nicht fehlen durfte, musste sich die Trompete sehr häufig solistisch produciren und die Tonsetzer wurden stark durch solche Kompositionen in Anspruch genommen. Leopold Mozart, der Vater Wolfgang's, hat deren geschrieben und der Sohn musste 1768 zur Einweihung des neuen Waisenhauses in Wien ein in der Kirche vor dem Hofe vorzutragendes Trompetenkoncert liefern (Jahn a. a. O. I. S. 95). Kamen in einem Tonstücke Solotrompeten und ausserdem Ripientrompeten vor, so wurden diese Stimmen stets mit verschiedenen Bläsern besetzt und Niemand hätte, wie dies heut zu Tage selbst in den ersten Kapellen stattfindet, dem Solisten zugemuthet, sich den Ansatz

zu seinem Solo durch ermüdende Bläserei im Orchester zu verderben. (Vgl. Heinse Hildegard von Hohenthal Bd. 1 bei der Aufführung des Salve regina von Majo.) J. S. Bach bedient sich häufig der Tromba da tirarsi, einer mit einem Stimmzuge zur Erzeugung gewisser chromatischer Intervalle versehenen Trompete. Die Erfindung solcher Züge ist uralt, wie wir schon erwähnten und wurde später im 18. Jahrhundert nach Bach verbessert. Händel nahm, wenn ihm die Trompete nicht genügte, statt dieser zur Begleitung eine Oboe, gleichfalls ein kriegerisches und in der Militärmusik eine grosse Rolle spielendes Instrument (z. B. in der Arie Gia grida la tromba in der Oper Rodrigo. V. Schoelcher The life of Handel S. 14).

Ph. Em. Bach, welcher die Jahrhunderte alten musikalischen Traditionen der Familie Bach treu bewahrte und würdig fortpflanzte, schrieb und instrumentirte im Geiste seines Vaters. In seinem Magnificat treten die Trompeten zu dreien mit Pauken in alter Weise mit Glanz auf und sind den oberen Stimmen die schwersten Stellen überwiesen. Um diese Zeit aber waren die Tage der Klarintrompete schon gezählt; sie fiel dem Zeitgeiste zum Opfer, welcher sich mächtig von den alten Geschmacklosigkeiten zu emancipiren strebte und als solche müssen wir, auf die Gefahr hin, von gewissen Musikgelehrten in Acht und Bann erklärt zu werden, auch die Klarinbläserei bezeichnen. Hier unsre Gründe: Fragen wir, wesshalb die Trompete damals in die höchsten Lagen hinaufgeschrieben wurde, so lässt sich nur die Antwort geben, weil sie erst in der Höhe eine zusammenhängende Tonreihe hatte. Die höchste Lage dieser Tonreihe aber ist nur unter völligem Verzicht auf Schönheit und Fülle des Tons zu erreichen und nutzbar zu machen, wie wir nachwiesen, sie gleicht den höchsten Lagen der Quinte auf der Violine und die Musiker, welche Klarine bliesen, richteten, absehend von Ton und Benutzung tieferer Lagen, ihr ganzes Augenmerk darauf, die sparsam bemessenen Solis unter grosser Schonung ihres Ansatzes mit

Hilfe passender Mundstücke herauszubringen. Diese Stellen sind häufig Wagestücke und Niemand nahm es übel auf, wenn auch mitunter einige Noten »unters Pult fielen« oder »umschlugen«, denn man wusste damals die enorme Schwierigkeit dieser Aufgaben besser zu würdigen, als heute, wo man häufig in den anständigsten Koncerten bei dem oft unverschuldeten Missgeschick eines Bläsers in höhnisches Gelächter ausbricht. Gewiss gab es unter den Bläsern der alten Zeit grosse Künstler, von bewundernswerther Technik auf ihrem so unvollkommenen Instrumente, dessen widerhaariges Wesen sie gebändigt und in den Dienst ihrer Kunst gezwungen hatten, von enormer Kraft und Ausdauer und hervorragender musikalischer Bildung. Aber wir fürchten, dass, wenn sie auferständen, um sich den verwöhnten Ohren der heutigen Generation zu produciren, ihre Kunst gar bald in Misskredit gekommen sein würde. Schon die Unreinheit gewisser Töne auf der einfachen Trompete, die wir gleichwohl von den Komponisten jener Zeit fortwährend angewendet sehen (z. B. $\overline{\overline{f}}$, $\overline{\overline{fis}}$, $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{b}}$, $\overline{\overline{h}}$) und die nicht durch Stopfen gemildert werden konnte, weil einmal die Idee der gestopften Töne noch unbekannt war und die grosse Länge der alten Instrumente das Stopfen überdies ausschloss, würde unser Gehör sehr Unangenehm berühren, während man damals diese Unreinheit als etwas Unabänderliches ertragen musste. Wie unrein namentlich das $\overline{\overline{\overline{f}}}$ und $\overline{\overline{\overline{fis}}}$, welches nur durch Treiben des $\overline{\overline{\overline{f}}}$ zu erzeugen war, eben so das durch Treiben des $\overline{\overline{b}}$ erzeugte $\overline{\overline{h}}$ gewesen sein müssen, sieht Jeder ein, der die Schwierigkeit der Behandlung einer einfachen Trompete in den hohen Lagen kennt, zumal es sich darum handelt, Töne, die nach akustischen Gesetzen dem Instrumente gar nicht eigen sind, durch Modulation andrer Töne hervorzubringen, eine Kunst, die auch jene alten Meister sicher nur unvollkommen zu Wege brachten.

Die Flachheit der hohen Klarintöne aber würde uns auf die Dauer unerträglich sein, die wir bei allen Instrumenten auf Kraft und Grösse des Tons solchen Werth legen. Wie

wenig unsere Vorfahren in dieser Hinsicht verwöhnt waren, lehrt uns der Klimperton der alten Spinette, Flügel, Clavicymbeln, zeigt uns der schmächtige engbrüstige Bau der erhaltenen alten Gamben, Violen mit ihrer schwachen Besaitung, die schwache Besetzung der gewöhnlichen Orchester, die kleinen Militärmusiken, aus einem Dutzend Oboen, Fagotten, Hörnern bestehend, das Fehlen des ganzen modernen Orchesterapparats mit seinem reichen Streichchore, den gewaltigen Blechbässen, dem mannigfaltigen Nebeneinander von Holzblasinstrumenten, alles Dinge, die man heute in keiner grösseren Oper, keinem Oratorium, keinem Koncerte entbehren zu können meint.

Als die Ansprüche an Ton, an Wohlklang in der Musik grösser wurden, als man die schalmei-artigen geraden Flöten, die tiefen Oboen, die Zinken mit ihrem plärrenden Tone (der sie auch zur Verwendung als sog. »Feuerkälber« von den Thürmen qualificirte), die schwach klingenden, ewig verstimmten Lauten mit ihren 24 Saiten, die den Cellis an Tonfülle nicht gleichkommenden Gamben, die Trumscheite (welche ehedem mit den Sackpfeifen, Bauerngeigen, Strohfiedeln und Konsorten die sog. Bettler-Musik bildeten), die unbeholfenen Basspommer und tiefen Fagotte, aus dem Orchester ausschied, kam auch die Klarintrompete, nämlich die Verwendung der Tromba in den höchsten Lagen zu Falle. Und mit Recht, denn die Kraft und Schönheit der Trompete ruht in der Mittellage und ihrer Ergänzung durch einige höhere Töne bis zum $\overline{\overline{a}}$ oder $\overline{\overline{\overline{b}}}$. Ihre Benutzung in diesem Sinne gestattet die Anwendung weiterer Mundstücke mit Tonfülle und Wohlklang bis in die tiefsten Register hinab. Die Klarine war ein Pertinenzstück des alten Orchesters, sie fiel mit diesem und ist in das moderne, welches um die Mitte des 18. Jahrhunderts ziemlich fertig abgeschlossen war, nicht übergegangen. Es fällt uns eine Stelle aus der Kompositionslehre von A. B. Marx ein (Bd. 4, S. 44 ff.), worin dieser Autor mit Aufgebot seines ganzen Arsenals von wohlgesetzten Redens-

arten über die verschiedensten Blechinstrumente recht viel unpraktisches Zeug zum Besten giebt und von dem »eunuchisch-chromatischen Tongewürgel« der modernen Ventiltrompeten spricht. Wir stellen dem einen Hinweis gegenüber auf, die Stimmen der Kastraten, welche in der Zeit, wo die Trompetenkünstler in der Region von $\overline{\overline{g}}$ bis $\overline{\overline{\overline{g}}}$ krähten, geschätzt, gehätschelt und bewundert waren und führen uns das Bild vor, wie der Kastrat Farinelli mit dem Trompeter im Wettstreit begriffen ist, Unnatur im Gesange wetteifernd mit Unnatur in der Behandlung der Instrumente.

Mit Gluck, Mozart, Haydn tritt uns unser von dem alten so verschiedenes Orchester entgegen, das Familiensystem der Instrumente ist gebrochen und hat 3 grösseren Gruppen, den Holzblasinstrumenten (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten), der Blechgruppe (2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen) und dem Streichquartett Platz gemacht. Es ergeben sich nun ganz neue Kombinationen, ganz neue Orchestereffekte, die Klarintöne der Trompeten sind durch die natürliche bedeutende Höhe der Klarinetten mehr wie ausreichend ersetzt. (Auf die Gleichartigkeit des Tons weist der Name hin, Clarinetto verkleinert von Clarino bedeutet Trompetchen. Altenburg a. a. O. S. 12. Walther [1732] sagt, die Klarinette klinge von ferne einer Trompete ähnlich. Koch's Musik. Lexikon, bearbeitet von Dommer.) Die Töne der Trompeten und Hörner lassen sich prächtig verschmelzen und mit den Posaunen, die freilich noch spärlich genug herangezogen werden, in Verbindung bringen (s. Mozart in der Zauberflöte). Das Streichquartett ist mit ersten und zweiten Violinen, Viola, Cello und Bass abgeschlossen. Aber auch die Tage der Naturtrompete waren gezählt. Der unruhige Geist des Jahrhunderts, voll neuer Ideen, Aufklärung, Entdeckungen und Verbesserungen in Staat, Religion, Gesellschaft, Handel, Industrie regte sich auch in der verbesserten Bauart der Instrumente. Bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts hatten die uralten Trompeten, seit dem 16. Jahrhundert unverändert, genügt; nun

begann das endlich erfolgreiche Streben nach Erweiterung der Tonreihe. Bis zum völligen Erreichen des Ziels gab es mehrere Stationen, die Stopftöne, Mitte des vorigen, die Klappen, Ende des vorigen, die Ventile, Anfang dieses Jahrhunderts. Die Stopftöne, deren wir oben beim Waldhorn gedachten, wurden von diesem auf die Trompete übertragen; zu diesem Zwecke mussten die Instrumente so kurz gebaut werden, dass die Einführung der Hand in das Schallstück ermöglicht war. Die Stopftöne der Trompete halten mit denen des Horns keinen Vergleich aus, sie sind bedeutend matter und schwächer, dennoch aber zur Ausgleichung der unreinen Intervalle gut zu gebrauchen und namentlich wird mittels Stopfens ein reines $\overline{\overline{fis}}$ erzeugt, eben so ein gutes $\overline{\overline{h}}$, $\overline{\overline{a}}$ und *h* in der kleinen, wie in der eingestrichenen Oktave lassen sich damit brauchbar geben. Weitere Stopftöne können mit den genannten nicht konkurriren, wie denn von den Stopftönen eigentlich nur in der Militärmusik ein ausgiebiger Gebrauch gemacht ward, während sie von den Tonsetzern sonst nur selten verwendet wurden. Legte man jetzt, um die Trompeten kürzer zu gestalten, die Röhren mehrfach gewunden neben einander, so war damit schon den Schwingungen der Luftsäule der freie Spielraum genommen, den sie in den einfacheren alten Instrumenten gehabt hatten und die Folge eine gewisse Beeinträchtigung des Klanges. Diese wurde vermehrt durch die Anwendung der Züge, die früher nur vereinzelt vorgekommen war, nun aber bei erhöhten Ansprüchen an Reinheit der Stimmung und dem Streben nach Gewinnung mehrerer Töne vielfach erfolgte. Michael Wöggel in Karlsruhe stellte um 1780 zusammen mit dem Instrumentenbauer Stein in Augsburg die sog. Inventionstrompete mit 2 Zügen her, welche von Krause in Berlin um 1796 in guter Beschaffenheit geliefert wurde. Der Silberarbeiter, Mechaniker und Trompeter Nessmann in Hamburg erlangte um diese Zeit mittels verborgener Klappen, die er an der Trompete anbrachte, eine reine chromatische Skala von $\overline{c}$ bis $\overline{\overline{c}}$. Die Verbesserungen an Horn und Trom-

pete ergänzten sich übrigens und gingen Hand in Hand. Um 1770 kam Kälbel in St. Petersburg auf den Gedanken, an Blechinstrumenten Klappen zur Erzeugung aller chromatischen Intervalle nach Analogie der Holzblasinstrumente anzubringen. Die Ausführung gelang ihm bei dem Signalhorn (bugle) und die Gebrüder Braun aus Hannover brachten das Klappenhorn nach Frankreich. Die Blechinstrumente mit Klappen, jetzt ein längst überwundener Standpunkt, haben ehedem eine so grosse Rolle gespielt, dass es sich lohnt, diesem Systeme einige Aufmerksamkeit zu schenken. Es leuchtet ein, dass die Durchbohrung der Röhre eines Blechinstruments nur auf Unkosten des Klanges geschehen kann. Die kleinste Öffnung schon muss den Ton beeinträchtigen, weil die Luft durch dieselbe entweicht, damit aber die Kontinuität der schwingenden Luftsäule unterbrochen ist. Nun denke man sich das Instrument an vielen Stellen durchbrochen, mit einer Anzahl Klappen besetzt, die sammt und sonders die Klangerzeugung alteriren, manche Klappen aufstehend, so dass die Luft an mehreren Stellen das Instrument vor dem Schallstücke verlässt und man wird begreifen, dass dieses Tonwerkzeug, obwohl zu raschen Passagen, Läufern, Trillern, Bindungen geeignet, doch nur unter der Behandlung sehr geschickter Bläser einen erträglichen Ton gewährte und wegen seines stumpfen heulenden Klanges nach Einführung der Ventilinstrumente wieder abkam. Dieses zwitterhafte System fand 1801 auch auf die Trompete Anwendung und 1802 führte es der Hofmusiker Weidinger aus Wien in Leipzig zuerst unter riesigem Aufsehen dem Publikum vor. Eigenthümlich nehmen sich neben diesen Versuchen zur Verbesserung und Vervollständigung der Blechinstrumente vereinzelte Versuche, zu ganz einfachen Zuständen zurückzukehren aus, die wohl auch durch die Zeitrichtung, welche Abschüttelung der konventionellen Fesseln forderte, bedingt waren. So wendet Méhul in der Oper Josef in Ägypten (Finale II. Akt) ausser Trompeten in *D* ein Instrument Namens Tuba an, welches nur die Tonica und

Dominante in der Oktave über den Pauken angiebt und wohl der Instrumentation ein gewisses historisches Kolorit geben sollte. Nach Castil-Blaze war diese Tuba corva eine Art Trompete von sehr beschränktem Umfange, aber mächtigen Klanges und wurde um 1795 am Konservatorium in Paris gelehrt. Auch die russische Hornmusik, bei welcher jedes Horn nur seinen Grundton angiebt, kam im vorigen Jahrhundert auf. Russische Grosse stellten aus ihren Leibeigenen zahlreiche solche Hornchöre auf und Sarti benutzt diese Art Musik in einem Tedeum, welches er auf Bestellung in St. Petersburg schrieb. In Frankreich kombinirte man Züge und Klappen (Asté), und Dauverné, ein berühmter Bläser, wandte Züge an, die das Instrument um $1^1/_2$ Töne tiefer stellten. (Seine Méthode pour la trompette precédée d'un précis historique 1857, s. Lavoix a. a. O.) Es war überhaupt ein System des Probirens, Änderns und Herumarbeitens an den Blasinstrumenten in Mode gekommen, welches die alten Formen ganz zu vernichten drohte und eine neue Zwittergestalt um die andere ins Leben rief. War die Inventionstrompete eigentlich nichts weiter, als eine Vermischung von Trompete und Posaune, so fand auch eine solche von Horn und Trompete statt. Am Anfange dieses Jahrhunderts baute man ein Mittelding zwischen Waldhorn und Trompete, welches gestopfte Töne so gut wie das Horn zuliess und Harmonietrompete genannt wurde. (David Buhl schrieb eine Schule für dieses Instrument.) Das System der Klappen fand auch auf tiefe Instrumente Anwendung und so entstand die Ophicléide. Die Nachtheile dieser Klappen haben wir schon erörtert und es würde trotz aller Experimente mit ihnen, mit Zügen, Schieberöhren, Stopftönen traurig um die Blechinstrumente stehen, wenn nicht eine geniale Idee, das Ei des Kolumbus, den Köpfen zweier Männer entsprungen wäre: nämlich die Verlängerung der Instrumente durch Nebenröhren, welche mit dem Hauptrohre durch Ventile beliebig und nach Bedarf in Verbindung gesetzt werden können. Diese Erfindung wird zugeschrieben

1) dem Instrumentenbauer Clagget (in England, um 1790) und 2) Blühmel (in Schlesien um 1813). Wahrscheinlich standen beide in gar keinen Beziehungen zu einander und kamen auf diesen Gedanken, der ja durch alle vorangegangenen Verbesserungen nahe gelegt war, durch Versuche, die sie unabhängig von einander vornahmen. Blühmel verkaufte seine Erfindung an Heinrich Stölzel (in Breslau, später Kammermusikus und Mechaniker in Berlin). Stölzel verfertigte chromatische Instrumente und bezeichnet sich auf einem uns vorliegenden Preiskourante als Erfinder derselben. (Berlin 1828.) Darin werden genannt:

Basstrompete in *F* oder *Es*	45	Thlr.
Tenortrompete in *B*	40	-
Trompete in *F* oder *Es*	25	-
Trompete in *B* alto	21	-
Signalhorn	16	-

Die Erfindungen und Verbesserungen auf diesem Gebiete häufen sich seit Anfang unsres Jahrhunderts in so erstaunlicher Weise, stellen zusammen ein solches Labyrinth vor, dass es für den Uneingeweihten, welcher nicht das Wesentliche vom Nebensächlichen zu sondern weiss, unmöglich sein muss, sich zurecht zu finden. Es giebt zwei Hauptarten von Ventilen, welche die Verbindung der neben dem Hauptrohre des Instruments angebrachten Verlängerungen mit diesem vermitteln: a) Die Hähne (auch Radlmaschine, Pistons), das ältere System von Stölzel, b) die Cylinder, als deren Erfinder der Hornist und Instrumentenbauer Adolf Sax in Brüssel, später in Paris, bezeichnet wird. Der Unterschied dieser Systeme ist von geringer praktischer Bedeutung. Die Instrumente hatten ursprünglich nur zwei Ventile, das eine um einen halben, das andre um einen ganzen Ton tiefer stimmend, so dass die Lücke in der Tonleiter noch nicht ausgefüllt war. Müller in Mainz fügte 1830 das dritte, um $1^1/_2$ Ton tiefer stimmende Ventil bei, so dass nun die offenen Töne um volle drei

Töne vertieft und somit alle Ganz- und Halbtöne erzeugt werden konnten. Von besonders strebsamen Instrumentenbauern nennen wir: Ad. Sax in Paris, den Erfinder einer grossen Anzahl nach ihm benannter Instrumente, Saxophone (Sopran, Alt u. s. w.), Blechinstrumente mit Schnabelmundstück, Saxklarinetten, Saxtrompeten in allen Registern, in Tubaform gebaut, das Schallstück nach oben, die von französischen Schriftstellern unmässig gepriesen, in Deutschland dennoch kaum irgend wo Eingang gefunden haben, ferner F. W. Cervenyi in Königsgrätz u. a. m. Die Ventile fanden nicht nur auf die schon bestehenden Instrumente, Trompeten, Waldhörner und Posaunen Anwendung, sondern es wurde eine ganze Reihe neuer Instrumente erfunden und damit ausgestattet, die alle, nach Art rechter Bastarde, der charakteristischen Eigenthümlichkeiten der alten Formen ermangeln und wenn sie auch im Einzelnen eine ganze Anzahl Vorzüge aufweisen, dennoch in ihrer Vereinigung jene Monotonie und den Mangel an verschiedenen Klangfärbungen zeigen, welche für gebildete musikalische Ohren die moderne Blechmusik auf die Dauer unerträglich machen. Die Ventilposaunen hatten weniger Glück als die Ventilhörner, die in allen Orchestern eingeführt wurden und die einfachen Instrumente vollständig verdrängten. Unzweifelhaft ist der Klang der Stopftöne auf dem Horne viel schlechter, als der der mittels Ventilen erzeugten gleichen Töne, aber es lässt sich nicht bestreiten, dass der Ton des einfachen Horns im Allgemeinen freier, heller und metallreicher ist, als der des Ventilhorns. Der Klang der Posaunen zudem hat durch die Anwendung der Ventile, wenn diese auch die abgerundetere Ausführung rascher Gänge ermöglichen, so sehr eingebüsst, dass man in den meisten Streichorchestern und auch in vielen Militärkapellen von ihnen nichts wissen will. Die Ventiltrompete behandeln wir in dem speciellen Theile unsrer Schrift und beschränken uns hier darauf, vom historischen Standpunkte aus, die Entstehung der modernen Trompetenfamilie anzugeben. Sie bildet eine gemischte

Gesellschaft, Voll- und Halbgeschwister und Bastarde durch einander. Wir citiren die Hauptglieder. Als in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit der Einführung der Klarinetten und Hörner in das Orchester, welches nun nicht mehr in dem Masse als früher für jedes Tonstück aus der Fülle der Instrumente besonders zusammengesetzt wurde, sondern in seiner konsolidirten Gestalt bei jeder grösseren Komposition meist vollständig zur Anwendung gelangte, die Klarintrompetenkunst verfiel, weil die hohen Töne der Klarinetten und der an Tonfülle verbesserten Flöten und Oboen ihr Register übernahmen, ergab sich auch die Nothwendigkeit, Änderungen in der Stimmung der Trompete vorzunehmen. Das Streben der Tonsetzer, neue Klangeffekte und Schattirungen in die Instrumentation zu bringen, führte selbstverständlich dazu, die Waldhörner in mehrfacher Besetzung (bis zu vieren) mit den Trompeten zu kombiniren. Die tieferen Stimmungen der üblichen *D*-Trompeten, nämlich *G*, *F*, *Es* und *E* fielen mit denen der Hörner zusammen und wahrscheinlich veranlasste dieser Übelstand, höhere Trompeten zu bauen. So entstanden die aus *G* (alto), *A* (alto), *F* (alto), *Es* (alto), *E* (alto), *As* und *B* alto stimmenden Trompeten, durch deren Tieferstimmung mittels Bogen die übrigen Stimmungen erlangt wurden, so dass nun die Trompete durchweg um eine Oktave höher stand, als die entsprechende Stimmung des Horns. Besonders sei hier noch hervorgehoben, dass bisher eine Kombination von Trompeten verschiedener Stimmung, in der Absicht, neue Klangfarben zu erhalten oder die Tonreihe der einen Stimmung durch die der andern zu ergänzen, nicht stattgefunden hatte, sondern auch bei vier- und fünfstimmigem Satze nur gleichstimmende Trompeten zusammen zu gehen pflegten. Die nun entstandenen verschiedenen Trompeten wurden später mit Klappen und nach Erfindung der Ventile mit diesen versehen, aber immer noch mit Stimmbogen in andere Stimmungen versetzt, indem man die Ventile nur zur Erzeugung der chromatischen Intervalle brauchte, im Übrigen aber das Instru-

ment wie ein einfaches behandelte, sich auf Transponirungen nicht einliess und es zu jeder neuen Tonart wiederum in die entsprechende vorgeschriebene Stimmung setzte. Wir werden später erklären, wie sinnlos dieses jetzt fast ganz abgekommene, von den Komponisten aber noch häufig vorausgesetzte Verfahren ist und wie sehr es den Klang der Instrumente schädigen muss. Das Bedürfnis der Militärmusiken nach hohen melodieführenden Blechinstrumenten führte später dazu, auch Trompeten in hoch *H*, *C* und *D*, auch *Des* zu bauen. Alle diese Instrumente zeigen noch gewissermassen »Rasse«, sie haben das Eigenthümliche der Trompete, hellen, scharfen, zum Schmettern dienlichen Ton, enges Rohr, enges Schallstück mit sogenanntem Schallrand nicht verloren. Anders verhält es sich mit der nächsten Reihe von Instrumenten. Wir erwähnten oben der Erfindung des Klappenhorns (bugle à clefs, auch Kenthorn genannt). Das mit Klappen behaftete Instrument war eine Miniatur des Waldhorns, cornet, Hörnchen im Gegensatze zu cor de chasse; bugle bedeutet Auerochs, aus dessen Hörnern früher solche Jagdrequisiten gefertigt wurden. Dasselbe Instrument diente aber auch den Zwecken der Post (corno di posta) und des Krieges (Flügelhorn, um beim Tirailliren die Bewegungen der Flügel zu leiten), kurzum ein Signalinstrument. Die Bezeichnung clarino (clairon, claronceau, gresle im Mittelalter s. Lavoix S. 141), auch auf dieses Instrument angewendet, bedeutet, wie bei den Trompeten eben nichts, als die hohe Lage und helle, klare (clarus), grelle (gresle französisch) Klangfärbung (Clarino = Diskant. Altenburg a. a. O.). Dieses Tonwerkzeug, welches man mit Recht als den Sopran der Waldhörner betrachten kann, obwohl es niemals in dieser Eigenschaft gebraucht worden ist, versah Halary nach dem System des Hornisten Meifried mit Pistons und so entstand das cornet à pistons, eines der beliebtesten, namentlich in Frankreich gebrauchten Modeinstrumente, welches trotz seines »schreienden, prahlerischen, unlauteren Tons« (Hector Berlioz kleine Instrumentat.-Lehre, deutsch von Dörffel, S. 135),

»malgré la vulgarité de son timbre«, wie Lavoix sagt, bald in alle Orchester eingeführt und von den meisten Tonsetzern verwendet wurde (Bellini, Adam, Félicien David, H. Berlioz, Meyerbeer, Gounod). Wir rechnen dieses Instrument zur Sippe der Trompete, weil es, abgesehen von seinen etwas weiteren Röhren und seinem weiteren Schallstücke ohne Rand ganz ähnlich, wie eine Trompete gebaut ist und als solche in sehr vielen Orchestern gebraucht wird. Die Stimmungen, in denen es gebaut wird, sind die oben genannten höheren der Trompete. Aber auch darüber hinaus, nach hoch *E*, *Es* und sogar *F* (also eine Oktave höher, als die der Tromba in *F* alto), hat man es, dem Bedürfnis der Kavalleriemusiken nach melodieführenden Instrumenten in den höchsten Lagen zu Liebe verlegt. Diese hohen Stimmungen fasst man gewöhnlich unter dem Namen »Piccoli« zusammen; es sind die Klarininstrumente der Neuzeit, die Piccolflöten des Blechchors. Eben so, wie nach der Höhe, vermehrte sich die Trompetengruppe auch nach der Tiefe, wiederum den Anforderungen der Militär- und Harmonie-Musik nachgebend.

Der oben citirte Preiskourant Stölzel's von 1828 enthält schon das Meiste an tiefen Trompeten, was ersonnen und für die Blechmusik nutzbar gemacht wurde. Dem chromatischen Signalhorn und der chromatischen Trompete in *B* alto schliessen sich nach unten an: *F*- und *Es*-Trompeten, Instrumente, für die man später den Namen Althörner erdachte. Sie sind als solche weiter gebaut, mit geräumigem Schallstück und man muss sie als die Quinte der entsprechenden oberen Stimme betrachten, wie das englische Horn im Verhältnis zur Oboe, das Bassetthorn zur Klarinette, die Viola zur Violine. Dem Kornet in hoch *C* und *B* entspricht also das Althorn in *F* und *Es*. Den Althörnern und Alttrompeten reihen sich die Tenorhörner und Tenortrompeten an, eine Oktave tiefer stehend, als die Cornetti und Trompeten in *B* alto, entsprechend der alten Stimmung der Trompeten in *B* basso. Die obengenannte Zusammenstellung enthält auch eine Basstrom-

pete in *F* oder *Es*, um eine Oktave tiefer, als die Althörner in diesen Stimmungen. Später baute man die Tenorhörner und die eben genannten Barytons oder hohen Bässe mit den Schallstücken nach oben und in weiterer Mensur, analog dem Instrumente, welches Wieprecht erfunden hat und das unter dem Namen Basstuba in der modernen Orchestrirung als Ersatz für die neuerdings ganz abgekommenen eigentlichen Bassposaunen eine so grosse Rolle spielt. Zwischen allen diesen Tonwerkzeugen ist wenig Unterschied; es ist eine monotone Gesellschaft ohne charakteristische Reize. Mögen sie mehr trompetenartig mit engeren Röhren und geränderten Schallstücken, oder mehr hornartig oder in Tubaform gebaut sein, oder hornartig gewunden als Helikon um den Leib getragen werden, sie zeigen alle dieselbe langweilige Klangfärbung ohne Wechsel in den verschiedenen Lagen, einen starken, leicht ansprechenden und biegsamen Ton, der sich recht gut zum Vortrage getragener Stellen eignet, aber keine Steigerung, keine gewaltigen Affekte verträgt, weil er dann sogleich stumpf und unschön klingt. Es sind moderne Salonmenschen, von glatten gefälligen Formen, aber ohne inneren Gehalt. Den meisten Werth hat die Basstuba, die einen guten Ersatz für die unpraktikable Bassposaune abgiebt, wenn sie manierlich und nicht, wie es so häufig in den Militärkapellen geschieht, brüllend behandelt wird. Diese missbräuchliche Verwendung erinnert lebhaft an die im Streichorchester da und dort eingerissene Manier, den Kontrabass im Forte so zu handhaben, dass man neben dem eigentlichen Tone ein scharfes schwirrendes Geräusch, von Bogen, Kolophon und Saiten zusammen herrührend, vernimmt. Noch bleibt das Flügelhorn mit Ventilen zu erwähnen, welches sich, obzwar, wie das Kornet, aus einem Signalhorn entstanden, doch durch weiteren Bau seines Rohres in den letzten zwei Dritteln seiner Länge, durch sein trompetenartiges Schallstück und durch seinen weichen, volleren Ton von jenem unterscheidet, ein Zwitter von Horn und Trompete, dessen Ton ebenfalls ein grosses

Crescendo nicht verträgt, an Einförmigkeit der Klangfarbe leidet und weniger noch, als die Kornets sich zur Wiedergabe eigentlicher Trompetenstellen mit scharfen markirten Rhythmen und Zungenschlägen eignet. Wir haben die Geschichte der chromatischen Instrumente im Zusammenhange bis zur Gegenwart geführt, da hier eine Verbesserung alle anderen nach sich zog und sich Alles um das System der Nebenröhren mit Ventilen dreht. In die Orchester fanden diese Neuerungen nur zum Theil und nach langem Zögern seitens der Tonsetzer Eingang. Die Klapptrompete wandte Rossini zuerst in der Oper und zwar im Tell (1829) an. Die Ventiltrompete war um 1840 wohl in den meisten grösseren Opernorchestern Deutschlands eingeführt. In Frankreich dagegen, wo man die Cornets à pistons vielfach anwandte und ihnen die chromatischen Tonreihen zuwies, nebenbei aber die Trompeten beibehielt, behandelte man diese noch lange als Naturinstrumente. (So Meyerbeer, Ambr. Thomas, Gounod.) Wir gehen nun auf die Zeit der Nachfolger J. S. Bach's zurück und überblicken die Instrumentation von ihnen an bis zur Gegenwart, so weit es unser Thema erheischt.
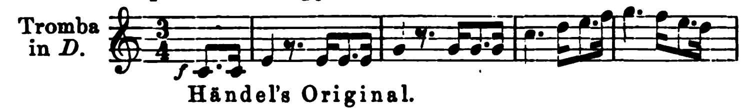
Auf Händel und Bach folgte eine Zeit, in der das Streben nach sinnlichem Wohlklang auf Kosten des tieferen geistigen Gehalts in der Tonkunst vorherrschte. Diese namentlich in der Oper vertretene Richtung, welche von Italien nach Deutschland gedrungen war, liess lange das Verständnis für die Grösse Händel's und Bach's nicht recht aufkommen. Während man dem universellen Genie eines Bach erst in diesem Jahrhundert vollständig gerecht wurde, begann sich das Interesse an den grossen Oratorienwerken Händel's in den achtziger Jahren des vorigen zu regen. Der Messias kam 1788 durch Hiller in Berlin, Leipzig und Breslau zur Aufführung und um diese Zeit erhielt Mozart durch van Swieten den Auftrag, Händelsche Werke zur Darstellung einzurichten. Die Art und Weise, wie man damals über Händel und zwar nicht bloss über den instrumentalen Theil seiner Partituren urtheilte (vgl. Jahn,

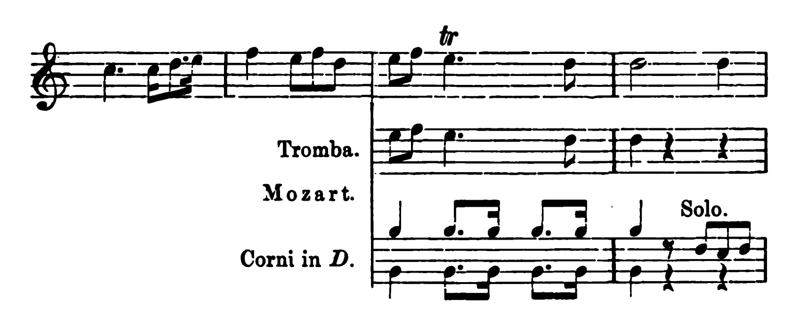
Mozart's Leben B. 2, S. 398), würde viele Musikgelehrte unserer Tage in Harnisch bringen. Mozart befolgte bei der Überarbeitung ein ziemlich energisches Verfahren; er schnitt den Trompeten fast alle hervorstechenden Solostellen ab, kompletirte das Orchester durch Fagotte, Hörner, Flöten und Klarinetten, wozu er allerdings auch durch den Umstand genöthigt war, dass in den Koncertlokalen Wiens Orgeln, auf die Händel bei seinen Oratorien rechnet, nicht vorhanden waren. Gewiss ist, dass durch die Änderungen Mozart's der Instrumentirung Händel's häufig der eigenthümliche Reiz und Klangcharakter genommen wird. Es fehlte eben der Generation von damals der historische Sinn, der heut zu Tage mehr als wünschenswerth kultivirt wird. Es war die Zeit, in der man die herrlichsten Kunstwerke des Mittelalters übertünchte und vandalisirte. Indessen ist Mozart noch mit leidlicher Pietät zu Werke gegangen. Solisten, wie sie Händel zur Verfügung standen, gab es nicht mehr. In den dreissig Jahren seit Händel's Tode hatte sich der Geschmack, die Mode, die Besetzung der Orchester sehr geändert. Man verlangte Klang und verwarf demzufolge die dünnen, schneidenden Klarintöne, man hatte nicht mehr die Bläser, denn von der kostspieligen Mode, ein Korps von Trompetern zu unterhalten, war man zurückgekommen, man hatte endlich nicht mehr die *D*-Trompeten, für die Händel schrieb, sondern als Gegensatz zu den Hörnern Trompeten höherer Stimmung und kurz gebaut des Stopfens wegen, mit Stimmzügen versehen, von anderer Klangfärbung, als die alten Instrumente und weniger leicht ansprechend, daher auch minder geeignet, die schwierigen alten Solis hervorzubringen.

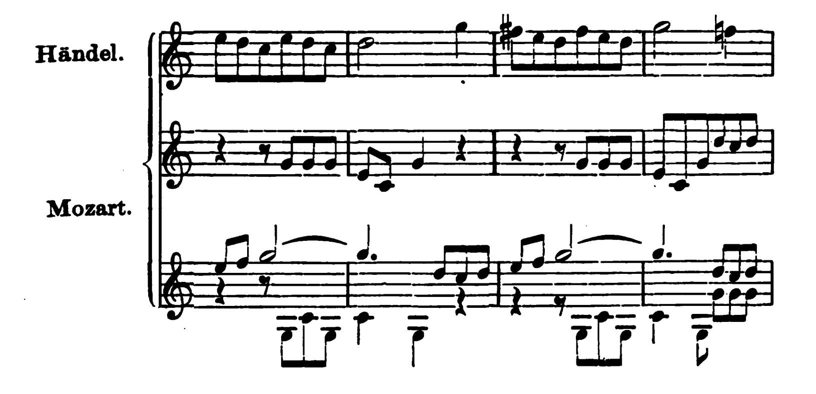
Gleichwohl bleibt uns Mozart's Verfahren bei der Arie The trumpet shall sound unverständlich, denn nicht nur ist dieses prächtige Stück ohne Noth über alle Massen gekürzt, sondern auch die Instrumentation ohne alles Bedürfnis verändert. Die Händel'sche Trompete geht nie über $\overline{\overline{a}}$ und da Mozart selbst nicht Anstand nimmt, diesen keineswegs übermässig hohen Ton, der in allen Kompositionen nach der Händel-
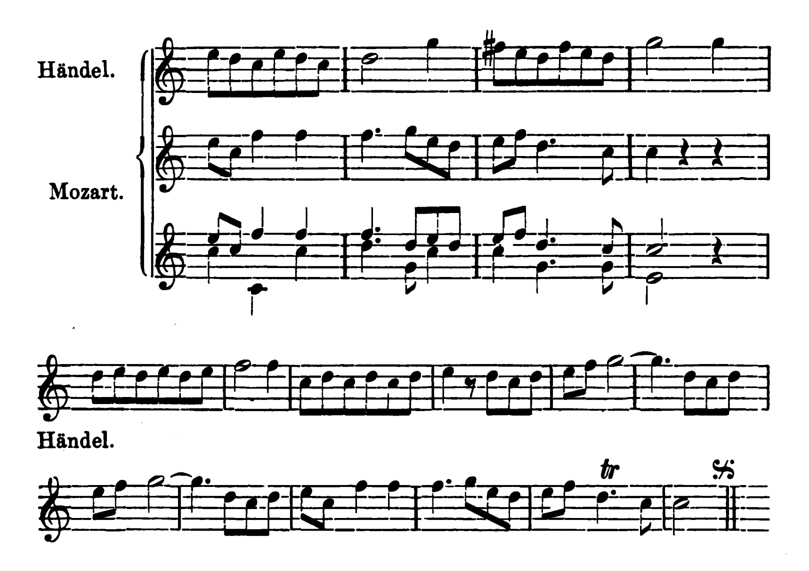
schen Zeit ganz gewöhnlich ist und unzählige Male geschrieben wird, in seine Stimme aufzunehmen, so lag doch keine Veranlassung vor, den immerhin zum Texte passenden und charakteristischen Ruf der Trompete beständig durch die weichen und elegischen Töne des Waldhorns in der tieferen Oktave zu unterbrechen.

Händel, Messias. No. 46. Aria. The trumpet shall sound and the dead shall beraised. Tromba solo. Corni in D. Violini 1. und 2., Viola, Bassi.
Pomposo ma non troppo.









Einige andere Stellen aus dem Messias geben wir nachstehend, um zu zeigen, wo Mozart es für angemessen hielt, die Aufgabe des Trompetenbläsers zu erleichtern.
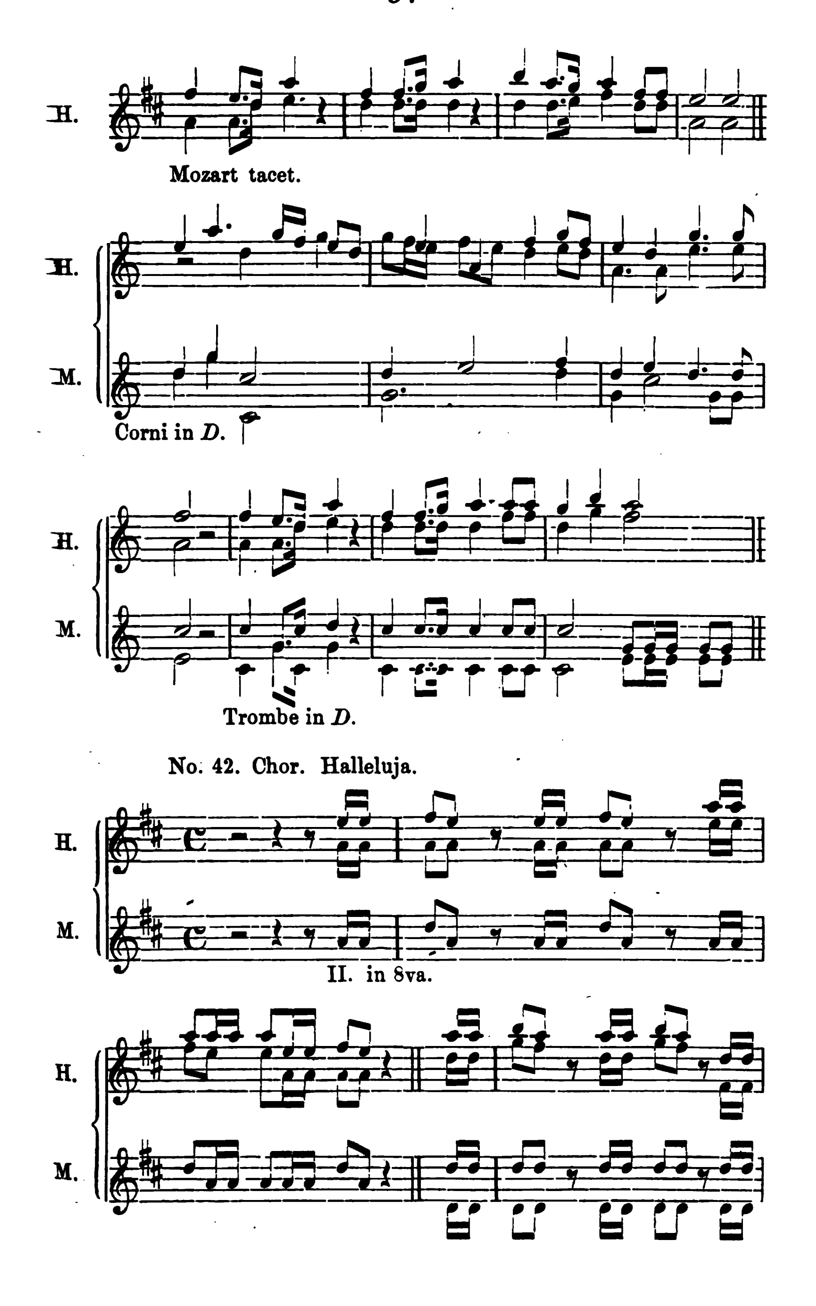
Chor. No. 15. Ehre sei Gott in der Höhe.
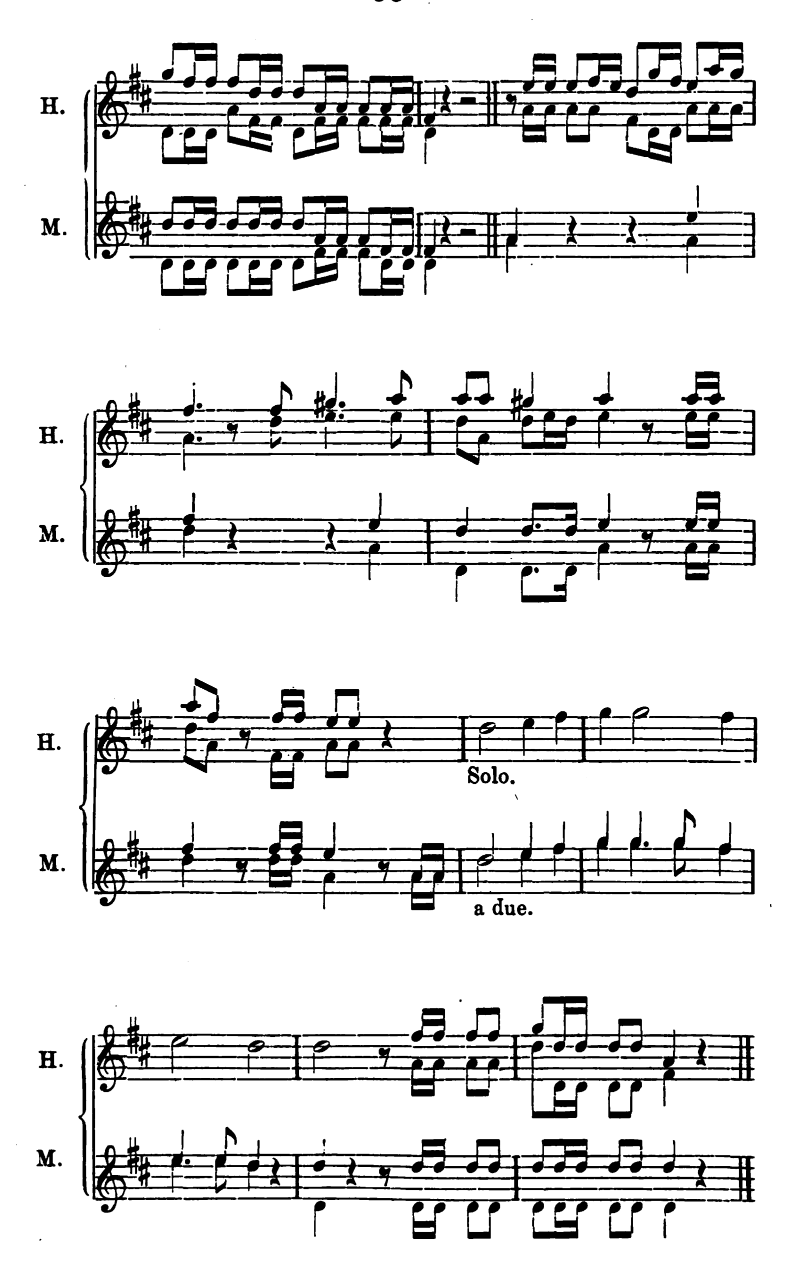
Händel.
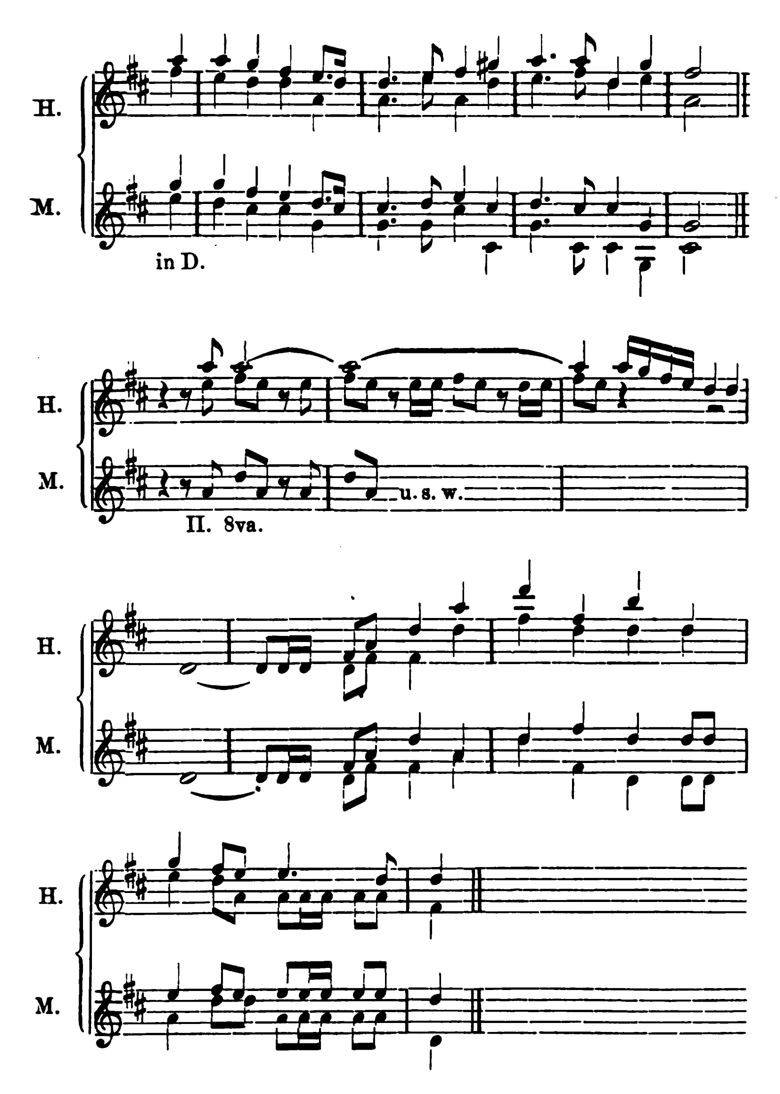
Mozart.

H.

M.


H.
Mozart tacet.
H.
M.
Corni in D.
H.
M.
Trombe in D.
No. 42. Chor. Halleluja.
H.
M.
II. in 8va.
H.
M.


H.
M.
H.
M.
H.
Solo.
M.
a due.
H.
M.



Diese Beispiele zeigen uns zugleich, dass sich zur Zeit, als Mozart dies schrieb, die Regel fixirt hatte, an welcher, wie an einer unabänderlichen Schablone die Tonsetzer bei Behandlung der Trompete im Orchester festgehalten haben, so lange

überhaupt für einfache Trompeten komponirt ward. Es galt nämlich für angezeigt, die höheren Stimmungen nicht über $\overline{\overline{e}}$ (je nach der gebrauchten Stimmung, bei *G*-Stimmung $\overline{\overline{h}}$, bei *F*-Stimmung $\overline{\overline{a}}$, bei *E*-Stimmung $\overline{\overline{gis}}$) hinaufzuschreiben, bei tieferen Stimmungen nicht über $\overline{\overline{g}}$ hinauszugehen (also bei *Es*-Trompeten bis $\overline{\overline{b}}$, bei *D*-Trompeten bis $\overline{\overline{a}}$, bei *Des*-Trompeten bis $\overline{\overline{as}}$, bei *C*-Trompeten bis $\overline{\overline{g}}$ u. s. w.). Ausserdem fielen die schweren Passagen und Läufer, die Triller (eigentlich in der Ausführung nur Zungenschläge, da wirkliche, namentlich rasche Triller auf der einfachen Trompete unmöglich sind) fort, welche in den Bach'schen und Händel'schen Partieen so reichlich angewendet werden. Von gestopften Tönen kommt höchstens einmal $\overline{\overline{fis}}$ zur Anwendung. Die *E* und *F*-Stimmungen scheinen Einige schon zu den tiefern zu rechnen und schreiben darin bis zum $\overline{\overline{g}}$, jedoch nur im Anlaufe oder in Tutti-Stellen im forte. (Cherubini. Ouverture zu Faniska; letzte Takte, *F*-Trompeten. C. M. v. Weber. Jubel-Ouverture, kurz vor dem Eintritte des Den König segne Gott. *E*-Trompeten.) Das $\overline{\overline{g}}$ in der *D*-Stimmung ($\overline{\overline{a}}$ im Klange) halten die Komponisten übereinstimmend für einen Ton, den man dem Instrumente im Übermass abverlangen könne, brauchen ihn demzufolge sehr häufig; gleichwohl ist dieses $\overline{\overline{a}}$ auch auf der einfachen Trompete ein Ton, dessen häufiges Anblasen ungemein anstrengt und den Ansatz erschöpft. Den grössten Missbrauch treibt Beethoven in der 7. Sinfonie (Partitur Breitkopf und Härtel S. 52 assai meno presto) mit diesem Ton, indem er ihn den Bläser im ziemlich langsamen Tempo an vier Stellen in demselben Satze jedes Mal im *ff* durch elf Takte aushalten und dann tonisch zur tieferen Oktave herabgehen lässt. Eigenthümlicherweise wagen die Komponisten bei der tiefen *B*-Stimmung, deren $\overline{\overline{g}}$ doch nur dem $\overline{\overline{f}}$ entspricht, diesen Ton nur selten.

Da die Trompeten jetzt weit häufiger, als in der früheren

Periode im Orchester vertreten waren, das nun meistens in seiner heutigen Gestaltung bei allen Tonsätzen verwendet ward, trat das Bedürfnis nach neuen, vorher ungebräuchlichen Stimmungen bei Horn und Trompete, die, wie schon erwähnt jetzt im Abstande einer Oktave sich bewegten, hervor, verwandte man daher Trombe in *G* (alto), *Ges*, *F*, *E*, *Es*, *D*, *Des*, *C*, *H*, *B*, *A*, *As*, auch in *As*, *A* und *B* alto, kombinirte man, um Töne, die auf der einen Stimmung nicht vorhanden waren, oder nicht gut klangen, zu erhalten, verschiedene Stimmungen, bei Hörnern, wie Trompeten und betrachtete diese Instrumente oft zusammen als eine Gruppe. Die Verwendung einer Trompete war ganz ungewöhnlich, die ältere Schreibart für eine mit längeren Partieen betraute Solo-Trompete nicht minder. Die Regel bildete der zweistimmige Satz und nur selten kam noch die Trompete drei- oder vierstimmig als besondere Gruppe mit den Pauken vor.

Mit diesen Ausführungen glauben wir die Instrumentation von Haydn und Gluck bis tief in unser Jahrhundert hinein ausreichend gekennzeichnet zu haben. Bei Haydn, Gluck, Mozart, Cherubini, C. M. v. Weber u. a. erscheint die geschilderte Behandlung der Trompete ganz sachgemäss und natürlich. Das Instrument ist häufig sehr wirksam zu kleinen Solis gebraucht, tritt seinem Charakter entsprechend zur Markirung der heroischen, kräftigen, freudigen Accente auf, füllt die Harmonie in trefflicher Weise und nirgends zeigt sich die grosse Lücke in seiner Tonreihe störend und frappant. Anders verhält es sich bei Beethoven. Hier stürmt ein titanischer Genius über die gegebenen Schranken und Grenzen hinaus, ringt gewaltig nach neuen Gestaltungen, neuen Mitteln, seine Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Ihm genügen die alten bescheidnen Werkzeuge nicht, und dieser Mangel tritt oft grell in seiner Instrumentirung hervor. Vorschläge und Versuche sind oft gemacht worden, die Blechinstrumente in den Werken Beethoven's ihrer späteren chromatischen Beschaffenheit gemäss umzusetzen, und dies mit Recht, denn in man-

chen seiner Sinfonieen tritt der Gegensatz zwischen Wollen und Unzulänglichkeit der Kräfte schroff hervor. Beethoven muthete daher den Instrumenten manche ihre Technik übersteigende Aufgaben zu. Holzbläser und Streichinstrumente, einer technischen Weiterentwickelung fähig, haben diese Aufgaben längst zu lösen gelernt. Bei den Metallinstrumenten hat sich der Meister verrechnet; ihre Entwickelung hat eine seinen Voraussetzungen nicht entsprechende Richtung eingeschlagen. Eine Eigenthümlichkeit des neueren vierstimmigen Satzes für Hörner oder Trompeten, die wir hier noch erwähnen, ist, dass die dritte Stimme in der Regel höher gesetzt wird, als die zweite, so dass gewissermassen der ersten Stimme die dritte, der zweiten die vierte entspricht. In der alten Zeit findet sich kein Analogon dazu, denn es stuften sich im Chore der Trompeten die Instrumente der Reihe nach zur Tiefe ab. Eine Kombinirung mannigfacher Stimmungen der Blechinstrumente wandte zuerst in grösserem Massstabe Beethoven in seiner Schlachtmusik auf den Sieg Wellingtons bei Vittoria an. Das Blech besteht darin aus 2 Corni in *D*, 2 Corni in *B* basso, 2 Trombe in *D*, 1 Tromba in *G*, 2 Tromboni (Tenor e Basso); dazu Piccolflöten, Oboen, *C*-Klarinetten (wegen des scharfen Tons), eine *F*-Klarinette, Fagotte, Kontrafagott und Serpent und das Schlagzeug. Diese Vereinigung stellte nach damaligen Begriffen eine grosse Militärmusik vor. Seitdem sind alle von uns schon der Hauptsache nach erwähnten chromatischen Metallinstrumente erfunden worden und haben die verschiedenartigste Verwendung, allerdings vorzüglich in der Militärmusik, jedoch auch zum Theil in Streichorchestern gefunden. Immer mehr richtete man das Augenmerk auf grosse lärmende Effekte, auf Hervorbringung neuer noch nicht dagewesener Klangwirkungen. Auf Spontini mit seinen blechbeschlagenen Lärmopern, die wiederum Rossini (im Tell) und Auber (Stumme von Portici) zum Vorbilde dienten, folgte der hauptsächlich auf Effekt arbeitende Meyerbeer. In grossen Opern ward es üblich, nicht ein, sondern mehrere Orchester

auf der Bühne anzubringen, eine Sitte, die nichts mehr mit der bescheidenen feinsinnigen Art, wie Mozart im Don Juan davon Gebrauch macht, zu thun hat. Rauschende Militärmusikkorps arbeiten zusammen mit dem an sich schon stark besetzten Opernorchester und in dem gewaltigen Requiem von Hector Berlioz wirken, getheilt in mehrere Orchester, im Tuba mirum u. a. folgende Metallinstrumente: 4 Hörner in *Es*, 4 Hörner in *F*, 4 Hörner in *G*, 4 Kornets in *B*, 4 Tenor-Posaunen, 1 Bass-Ophikleïde, 2 Trompeten in *F*, 2 Trompeten in *Es*, 4 Trompeten in *B* basso u. s. w. nebst 8 Paar verschieden gestimmten Pauken. Alle seine Vorgänger hat Richard Wagner in der Instrumentirungskunst überflügelt und namentlich in dem Orchester, welches er seinem riesenhaften viertheiligen Musikdrama »Der Ring des Nibelungen« zu Grunde legt, alles bisher Geleistete durch neue Effekte überboten. Lavoix macht in seiner ausgezeichneten mehrfach citirten Schrift die treffende Bemerkung, dass sich das Orchester der sogenannten Zukunftsmusik, welche vermuthlich auf die Gegenwart beschränkt bleiben wird, weil sie bereits an den Grenzen der vernünftigen Weiterentwickelung angekommen ist, wiederum dem alten längst verschollenen Systeme der Instrumentengruppen nähert, nur mit dem Unterschiede, dass heut zu Tage alle Gruppen zusammen in einem monströsen Orchester vereinigt durch ihr Zusammenspiel auf unsere Ohren und Nerven so überreizend und abstumpfend einwirken, dass wir uns nach dem Genusse einfacher älterer Musik zurücksehnen, wie aus der dunstigen Atmosphäre unserer Theater und Koncertsäle, wenn die Winterkampagne vorüber ist, nach Wald und Flur. Wo bleibt Mozart's, Weber's, Haydn's Orchester, wenn wir bei Wagner:

1) Flöten, 3 grosse und 1 kleine;
2) Oboen, 3 und 1 englisches Horn;
3) Klarinetten, 3 und 1 Bassklarinette;
4) Fagotte, 3;
5) Hörner, 8 in verschiedenen Stimmungen;

6) Tuben, 4 (Tenor, 2 Bass-, 1 Kontrabass-Tuba);
7) Trompeten, 3 (*b* alto oder *f*) und 1 Basstrompete (*B* basso);
8) Posaunen, 3 (Tenor und Bass) und 1 Kontrabass-Posaune;
9) Schlaginstrumente und
10) Streich-Orchester mit Harfen

finden — und dennoch — wie bald stumpft sich das Ohr gegen alle diese Klangwirkungen ab, empfindet das Erdrückende und dabei doch Monotone dieser Tonmassen! Wie ganz anders wirken ein Paar frische hellklingende Trompeten am rechten Orte, ein Paar ihrer Natur entsprechend behandelte Waldhörner, als diese grossen Blechgruppen mit ihrer dumpfen, harten, dröhnenden Klangfärbung! Was würde Prätorius, der seine drei Trompeten »des grossen Halls wegen« nicht in, sondern neben der Kirche aufgestellt haben wollte, zu diesem »Hall« sagen, den unsere Ohren in Opern und Koncertstücken durch mehrere Stunden in geschlossenen Räumen fast ohne Unterlass ertragen müssen! Rückkehr zur Natur, nicht etwa zum rohen Naturstande, sondern zur verlassenen Bahn des Einfachen, Naturgemässen heisst auch hier das Rettungswort, wie im Allgemeinen für die in Afterkultur versunkene Menschheit! Es giebt nur eine wahre Kunst, mit geringen Mitteln Grosses zu schaffen; dreht man diese Regel um, so erhält man ein getreues Bild dessen, was die Tonkunst der Gegenwart in vieler Hinsicht vorstellt. Die Rolle der Ventiltrompeten im heutigen Orchester erörtern wir im nächsten Theile.
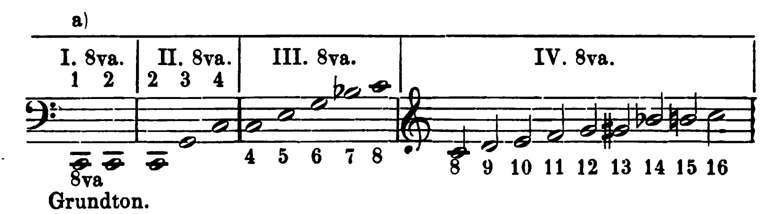
II. Theil.

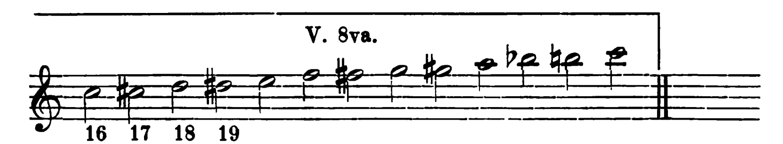
Wesen und Eigenschaften der Trompete.

1) Im Allgemeinen.

Den Holzblas-, wie den Blech-Instrumenten liegt dasselbe akustische Princip zu Grunde, nämlich die Art, wie die Luftsäule in ihnen schwingt, ob nach den Gesetzen einer offenen, oder einer gedeckten Orgelpfeife. Während aus den gedeckten Pfeifen ausser dem Grundton noch die Quint der Oktave und die Terz der Doppeloktave erklingt, geben die offenen Pfeifen Grundton, Oktave, Quint, reine Quart, grosse Terz, kleine Terz, kleine Septime, grosse Sekunde, sodann eine diatonische, wenn auch nicht ganz reine Tonleiter in der vierten und endlich eine chromatische Skala in der fünften Oktave vom Grundton aus. Das heisst, wenn der Grundton der Pfeife erschallt, müsste ein Ohr von der denkbar feinsten Ausbildung die aufgeführten sogenannten Aliquot- oder harmonischen Obertöne mit erklingen hören. Das Princip der offenen Pfeifen liegt, wie der Flöte, Oboe, dem Fagott, so auch sämmtlichen Metallinstrumenten zu Grunde. Es bedeutet, dass die harmonischen Obertöne durch schwächeres oder stärkeres Anblasen des betreffenden Blechinstruments zum Erschallen gebracht werden können, so weit Kraft und Fähigkeit des Bläsers es gestatten. Unerheblich ist dabei, ob der

Grundton angegeben werden kann, oder nicht. Da, um das Ansprechen des Instruments in höheren Lagen zu ermöglichen, eine engere Bauart des Rohrs gewählt werden muss, als dem Grundtone, aus welchem dasselbe stimmen soll, gemäss ist, so gelingt es häufig nicht, diesen hervorzubringen. Bei den tiefsten Bässen, Ophikleïde, Serpent und Bombardon ist es möglich, sehr schwer bei den Trompeten und den höheren Posaunen. Die Tonlage eines Blasinstruments ist von seiner Länge abhängig und diese muss gleich der Hälfte der Zahl der Schwingungen sein, welche dem Grundton eigen sind. Da es aber üblich ist, die Tonlage nach dem nächst höheren Obertone des Grundtons zu bezeichnen, so entspricht die Rohrlänge gerade der Zahl der Schwingungen dieses ersten Obertons. Nachstehende Tabelle giebt die harmonischen Obertöne einer beiderseits offenen Pfeife nach dem Verhältnis der Schwingungszahlen.





Hiernach muss die Länge der Trompete in *B* (Grundton) 9 Fuss, die der Trompete in *C* 8 Fuss sein. (Tuba in *B* 36 Fuss, Horn in *Es* 13, 4 Fuss.) Die mittlere Weite des Rohrs ist bei der Posaune 200 mal in der Länge enthalten, bei dem weiter konstruirten älteren Waldhorn 300 mal.

So weit die akustische Theorie, die aus naheliegenden Gründen mit der Praxis nicht übereinstimmt. Denn der Ver-

gleich eines Blasinstruments mit einer beiderseits freien cylindrischen Röhre trifft in Wirklichkeit nicht zu. Die Seite der Instrumente, welche vom Bläser mittels der Lippen mit der nöthigen Luft versehen wird, ist natürlich nicht frei und offen. Die schwingende Luftsäule steht vielmehr nur durch die enge Spalte, welche durch das natürliche Mundstück der Lippen und der Zunge des Bläsers gebildet wird, mit der umgebenden Luft in Verbindung. Dadurch ergeben sich die Abweichungen in den Intervallen der Blechinstrumente von der Theorie. (Z. B. die unreinen Töne $\bar{b}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{a}}$ auf der Naturtrompete.)

Dem Rohrblattmundstück der Oboe (aus zwei Blättern bestehend) entsprechen bei den Blechinstrumenten die Lippen des Bläsers. Diesen das Blasen zu ermöglichen ist das kessel- oder trichterförmige Mundstück bestimmt, welches derartig an den Mund gepresst wird, dass für den Durchgang der Luft nur eine sehr enge Spalte bleibt, welche noch durch die vorgeschobene Zungenspitze beliebig verkleinert werden kann. Gleich einem feinen bandförmigen Strom geht die Luft in das Mundstück, während die Lippen in Schwingungen gerathen. Diese Schwingungen bewirken ein stossweises Hervorquellen der Luft und die Übung, der Ansatz des Bläsers, besteht darin, für jeden dem Instrumente eigenen Ton die passende Stellung und Oscillation der Lippen zu finden. Bei diesem Vorgange hat natürlich alle Theorie ein Ende, da hier tausendfach verschiedene Umstände in Bau, Stärke, Elasticität der Lippen, Beweglichkeit der Zunge, Beschaffenheit des Mundstücks in allen möglichen Kombinationen zusammenwirken. Doch hat die Erfahrung festgestellt, dass, wenn auch das Instrument gut und sachgemäss konstruirt ist, dennoch das Mundstück bewirkt, ob der Ton in Höhe und Tiefe gleich gut anspricht, ob er voll oder dünn, stark oder schwach klingt. Von der Beschaffenheit des Mundstücks hängt der musikalische Werth eines Metallinstruments vor Allem ab. Das Mundstück der trompetenartigen Instrumente besteht aus dem Rande, dem Kessel und der Bohrung. Das Verhältnis dieser drei Theile

zu einander bedingt den Ton und die Verwerthung des Instruments in der Musik. Der Rand richtet sich nach der Lippenbildung, von der grösseren und geringeren Weite des Kessels in Verbindung mit der engeren oder weiteren Bohrung des Aufsatzstückes hängen Tonfülle und Ansprechen des Instruments in verschiedenen Lagen ab. Je weiter Kessel und Bohrung, desto grösser der Ton. Es ergiebt sich daraus, wie schwierig es ist, ein Mundstück zu finden, welches die Ansprüche an Schönheit des Tons, leichtes Ansprechen der Höhe und Klangfülle auch in mittleren und tiefen Lagen befriedigt. Da die Pressung des Mundstücks an die Lippen desto stärker sein muss, je höher der zu erzeugende Ton ist, so folgt, dass, je höher ein Metallinstrument steht, desto anstrengender seine Behandlung für den Bläser wird. Am meisten Kraft des Ansatzes und Stärke der Lungen erfordern die Kornette in hoch *Es*, *C*, *D* und gar *F*. Auch die Weite des Mundstücks, die bei den tiefen Instrumenten natürlicherweise wächst, kommt hier in Betracht, denn, je grösser der Umfang des Mundstückes ist, desto mehr Spielraum bleibt den Lippen innerhalb desselben, und während die durch das starke Anpressen beim Blasen eines hohen Instruments rascher anschwellenden Lippen im Mundstücke keinen Raum mehr finden, so dass die Luftführung unterbrochen und gestört ist, indem die Luftsäule zwischen Lippen und Mundstück entweicht, kann bei dem geräumigen Mundstücke eines tiefen Instruments dieser Übelstand viel weniger eintreten, da die, wenn auch schon dick gewordenen Lippen immer noch Platz im Mundstücke haben. Dazu kommt das leichtere oder schwerere Ansprechen der Töne auf verschiedenen Instrumenten, welches zwar in der Hauptsache von der hohen oder tiefen Tonlage, nebenher aber auch von mannigfachen anderen Umständen, Mundstück, Bau und Charakter des Instruments u. s. w. abhängt.

Der Ton aller Blechinstrumente ist mithin in erster Linie ein Produkt des Bläsers, nicht des Instruments, welches allerdings nothwendige Voraussetzung der Tonerzeugung ist. Von

seinem guten Gehör, seiner Lungenkraft, richtigen Athemführung, Zungenvolubilität, Lippenbau und Ausdauer, Übung und Geschmack hängt der Klang des Instruments ab. Auch auf den besten und zweckmässigsten Instrumenten erfordern die Intervalle zu ihrer Richtigstellung und Ausgleichung einen guten Bläser und dessen Einrichtung auf eben diesem Instrumente. Wir gehen später auf die Mängel der Intonation, welche an den Instrumenten selbst liegen, näher ein. Für den Denkenden ist nach unseren Erörterungen klar, was es mit dem »Einblasen« oder »Verblasen« eines Instruments auf sich hat, welchem Wahnglauben Zamminer in seinem sonst so guten Werke »Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihren Beziehungen zu den Gesetzen der Akustik« merkwürdigerweise noch das Wort redet. Wer auf einem Blechinstrumente, auf dem er noch nicht geblasen hat, gut und rein blasen will, muss sich eben darauf einrichten, einblasen, d. h. zwischen den Eigenthümlichkeiten gerade dieses Instruments in Bauart, Charakter, Mundstück, Ansprache der Töne, Höhe oder Tiefe, Applikaturen u. s. w. und seinen Lippen, Lungen, seiner Zunge, Athem, Gehör und Ausdauer die denkbar beste Harmonie herzustellen suchen. Ob auf diesem Instrumente vor ihm hundert Andere, Stümper oder Künstler, geblasen haben, kann ihm nichts schaden und nichts nützen. Ein Instrument zu »verblasen«, das heisst durch Einführung der Anblaseluft in dasselbe solche Strukturänderungen daran zu bewirken, dass der Toncharakter desselben oder die Intervalle zwischen den instrumenteigenen Tönen alterirt würden, ist eine Aufgabe, die die Lungenkraft eines Sterblichen übersteigt. Keine anderen Tonwerkzeuge sind so sehr dem Spiele zufälliger Umstände unterworfen, als die Metallinstrumente und unter diesen wiederum die der hohen Lagen, die trompetenartigen. Da Alles schliesslich auf den Ansatz, auf die Fähigkeit des Bläsers, sich mit Sicherheit und Kraft auf seinem Instrumente zu bewegen hinausläuft, dieser Ansatz aber durch tausenderlei Ursachen beeinträchtigt und zerstört werden kann,

so ist gerade bei der Trompete mit der wenigsten Sicherheit auf wohlklingende, präcise, allen Anforderungen entsprechende musikalische Wiedergabe der anvertrauten Stimmen zu rechnen. Die leichteste substantielle Veränderung an den Lippen des Bläsers, eine kleine Aufschwellung, Entzündung, Verletzung derselben kann den Ansatz aufs störendste beeinflussen. Abgesehen von diesen unvorhergesehenen Hindernissen, findet ein Aufschwellen der Lippen auch durch das Blasen statt und würde, wenn nicht durch Pausen und Schonung des Bläsers den Lippen immer wieder Zeit gelassen würde, sich annähernd zum normalen Zustande zurückzubilden, überhaupt in Kurzem allem Tonerzeugen ein Ende bereiten. Von diesem naturnothwendigen Vorgange scheinen alle die, welche nicht selbst Blechinstrumente und namentlich hohe getrieben haben, wenig oder nichts zu wissen und immer geneigt, die »Ausdauer« des Bläsers auf dessen Lungen und nicht auf seine Lippen zurückzuführen, während gerade die Ökonomie der Luftführung, wie obige Auseinandersetzung deutlich zeigt, bei hohen Metallinstrumenten einen sehr geringen Luftkonsum mit sich bringt und die Anstrengung der Lungen weit mehr in einer Zurückhaltung, als in einer ausgiebigen Verwendung des Athems besteht. Die Kunst des Athemholens zur rechten Zeit ist wie beim Gesange Sache der Übung und wird, einmal erlernt, den Bläser nicht leicht wegen der nöthigen Luft in Verlegenheit gerathen lassen. Daraus erklärt sich die Thatsache, dass zuweilen Bläser mit nahezu zerstörten Lungen vermöge jener durch lange Übung erlernten Kunst der In- und Exspiration (der Einathmung von Luft und Ausathmung derselben in das Mundstück) dem Betriebe ihres Instruments obliegen. Gleichwohl hört man immer von den ausgezeichneten Lungen der Trompeter und nicht von der Ausdauer der Lippen den Pressungen des Mundstücks gegenüber, welche nur durch lange Übung gewonnen wird, reden und schon der alte Prätorius giebt in seinem viel citirten Buche den Rath, bei Anwendung von Trompeten in langsamen Sätzen mit aus-

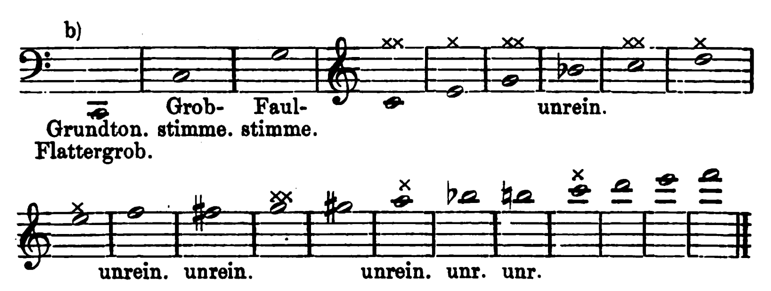
gehaltenen Noten beim Einsetzen der Bläser das Tempo zu beschleunigen und es nach dem Aufhören des Trompetenchors wieder zu »protrahiren«, weil die Trompete ein Instrument, das viel Athem requiriret, dahero die Bläser in solchen Sätzen zu eilen pflegen. Wenn die Lippenkraft auf die Neige geht, ist der Bläser mit Nothwendigkeit aufzuhören gezwungen, da er schliesslich nicht eine Spur von Ton mehr hervorbringen kann, ausserdem aber auch Gefahr läuft, sich durch die übergrosse Anstrengung, welche die Pressung des Mundstücks und der verzweifelte Versuch, das Ausströmen der Luft nach den Seiten des Mundstücks zu verhindern, verursacht, einen Bruch zu blasen. Aus begreiflicher Furcht vor diesem Bankerott der Ausdauer wird jeder Bläser, wenn er dieselbe schwinden fühlt, eilen, um nur rasch in der Oase einer Pause Rettung zu finden. In diesem Moment hat alle Kunst, aller Vortrag, alle Schönheit des Tons mehr oder minder ein Ende. Der Bläser ist nicht mehr Beherrscher des Instruments, sondern wird von dem Drange der Naturnothwendigkeit beherrscht, seinen erschöpften Lippen baldigst Ruhe zu gönnen.

Aus dem Gesagten ergiebt sich die Hauptregel für den Tonsetzer in Behandlung der Trompete: Schonung des Bläsers, denn dieses Tonwerkzeug hat von allen die geringste Ausdauer. Dasselbe schonend und sparsam anwenden heisst so viel, als es mit guter Wirkung gebrauchen, weil ein erschöpfter Bläser nichts Ordentliches leisten kann.

Treten die erwähnten Umstände bei hohen Tönen, weil dieselben die stärkste Pressung der Lippen erfordern, und je höher die Töne, in desto stärkerem Grade hervor und steigern sie sich noch, wenn die geforderten hohen Töne lange ausgehalten werden sollen, so kann man hieraus den Massstab entnehmen, nach dem sich die Behandlung des Instruments in Höhe und Tiefe, in langsamem und raschem Tempo, im Piano und Forte, gehaltenen Noten und raschen Gängen am sichersten ermessen lässt.

2) Die einfache Trompete.

Ihrer Tonreihe liegen die Aliquottöne der offenen Röhre zu Grunde; Abweichungen ergeben sich durch die enge Bauart, die Deckung mittels des Mundstückes und der Lippen des Bläsers, die Kunst des Ansatzes, welche der Röhre eigene Töne zu modificiren vermag. Nachstehende Übersicht giebt Auskunft.



Der eigentliche Grundton spricht sehr schwer an und ist auf den tieferen Stimmungen nur mit Mühe, etwas leichter auf den höheren zu erzeugen, weil bei diesen das Missverhältnis zwischen der Tiefe dieses Tons und der nicht entsprechenden Weite des Rohrs nicht so gross ist. Wegen seines rauhen unruhigen, zum Hinaufspringen in die obere Oktave neigenden Charakters nannten ihn die alten Trompeter Flattergrob, die Oktave dagegen Grobstimme, wegen des unbiegsamen Tons, die darauf folgende reine Quint aber Faulstimme, weil auch sie nicht modulationsfähig ist und der damals so sehr beliebten und ausgebildeten Manier der Behandlung mit allerhand Zungenschlägen widerstrebte. Das $\overline{b}$ ist ein unreiner matter Ton, $\overline{\overline{\overline{d}}}$ bildet auch kein ganz reines Intervall, $\overline{\overline{\overline{f}}}$ ist unrein, schlechten Klanges, wird durch stärkeres Anblasen in ein unreines $\overline{\overline{\overline{fis}}}$ verwandelt. durch ein geschicktes Sinkenlassen aber leidlich rein gestimmt, $\overline{\overline{gis}}$ durch starkes Treiben des $\overline{\overline{g}}$ oder Senken des $\overline{\overline{a}}$, welches an sich aber auch ganz unrein stimmt, hervorgebracht. Nicht anders, wie in der tieferen

Oktave steht es mit $\overline{\overline{b}}$, welches, um rein zu erklingen, gesenkt werden muss, durch Treiben aber in ein erträgliches $\overline{\overline{h}}$ gewandelt wird, was in der eingestrichenen Oktave nicht angeht. Die diatonische Tonreihe der dreigestrichenen Oktave ist ziemlich rein, liegt aber schon ausserhalb der praktischen Verwerthung, da auch in der Zeit, da die Klarinisten auf diese hohe Tonlage ausdrücklich hinstudirten, nur die Anfangstöne $\overline{\overline{\overline{c}}}$, $\overline{\overline{\overline{d}}}$, $\overline{\overline{\overline{e}}}$, höchstens $\overline{\overline{\overline{f}}}$ in der *C*-Stimmung, $\overline{\overline{\overline{d}}}$, $\overline{\overline{\overline{e}}}$, $\overline{\overline{\overline{fis}}}$ in der *D*-Stimmung dienstbar gemacht wurden. Bei hohen Stimmungen (*G* alto, *F* alto) wird die dreigestrichene Oktave überhaupt nicht mehr erreicht, in den ganz tiefen Stimmungen *G* und *F* basso schreiben selbst Tonsetzer, wie J. S. Bach in der Glanzepoche der Klarinbläserei nur bis $\overline{\overline{e}}$ (klingt $\overline{\overline{a}}$ auf der tiefen *F*, $\overline{\overline{h}}$ auf der tiefen *G*-Stimmung), bleiben also der dreigestrichenen Region fern. Von der Erzeugung einer chromatischen Skala in der dreigestrichenen Oktave (der fünften vom Grundton an), die nach der Theorie der Akustik möglich ist, kann nicht die Rede sein, da auch der vollkommenste Bläser froh sein muss, nur die ersten dreigestrichenen Töne zu bringen und wenn von Anwendung der zweiten Hälfte dieser Oktave in Kompositionen des 17. Jahrhunderts (siehe Lavoix a. a. O. oben) gesprochen wird, so handelt es sich um einen Irrthum oder um ein Seiltänzerstückchen, welches wohl dann und wann ein besonders veranlagter Bläser producirte, der in den Regionen des natürlichen Wohlklangs elend stümperte, weil sein Ansatz auf die unnatürliche Höhe hinaufgeschraubt und für die tieferen Lagen verdorben war.

So stand es mit der »unverkünstelten Natur« der einfachen Trompete, bei der, um sie musikalisch verwerthbar zu gestalten, eben Alles auf Kunst, auf künstliche Behandlung durch den Ansatz des Bläsers hinauslief und von der Natur herzlich wenig übrig blieb, nämlich nichts, als die wenigen frei und rein ansprechenden Töne g, $\overline{c}$, $\overline{e}$, $\overline{g}$, $\overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{e}}$, $\overline{\overline{g}}$. Auf diese beschränkten sich denn auch die Komponisten nach dem

glücklichen Verfalle der »alten Kunst« der Hauptsache nach. Vortheilhaft liess sich das von den Hörnern entlehnte, neue, bei kürzerer Bauart der Instrumente ausführbare Stopfen zur Ausgleichung unreiner Töne benutzen. Auch die Züge, welche man an den Instrumenten anbrachte, gaben ganz reine Intervalle. In der Militärmusik wurde von den Stopftönen stark Gebrauch gemacht. In obiger Tabelle sind diejenigen Töne, welche sich durch Stopfen um einen Halbton erniedrigen lassen mit ×, die aber, welche, auf diese Weise erniedrigt, einen erträglichen Ton gewähren mit ×× bezeichnet.

Der angegebene Tonumfang bleibt natürlich auf jeder Stimmung derselbe, da er auf festen akustischen Gesetzen beruht. Doch erleidet er in der Höhe Einbussen bei höheren Stimmungen, da der Ton $\overline{\overline{c}}$ (dem Klange nach) wohl die äusserste Grenze bildet. Für die Notirung gelten die Regeln: 1) die Stimmung wird über der Stimme angegeben; 2) das Instrument wird immer so behandelt, als ginge das Tonstück aus *C*-dur; 3) die dritte Oktave vom Grundton aus, in welcher Prime, grosse Terz, kleine Terz und reine Quart instrumenteigen sind, kommt bei der Notirung stets in die eingestrichene Oktave. Höher kann kein Metallinstrument gestimmt werden; die Vorkehrungen, welche auf ein Verkürzen des Rohrs abzielen, haben sich nicht bewährt. Gewöhnlich sind daher die Instrumente in der denkbar höchsten Stimmung gebaut, da ein Tieferstimmen durch Verlängerung ohne Hindernis geschehen kann. Die Stimmbogen (Krummbügel), welcher man sich vorzugsweise dazu bediente, und die auf das Instrument gesteckt werden, bewirken nach Bedarf die Tieferstimmung in jede beliebige Tonart. Doch wird das Instrument immer schlechter von Klang, je tiefer die Stimmung im Verhältnisse zu der, aus welcher es gebaut ist, liegt.

Die eingestrichene Oktave in unserer Tabelle klingt in den verschiedenen Stimmungen wie folgt:

C (alto): . . . . $\overline{\overline{c}}$ $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{g}}$ $\overline{\overline{\overline{c}}}$.
B (alto): . . . . $\overline{b}$ $\overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{f}}$ $\overline{\overline{b}}$.
H (alto): . . . . $\overline{h}$ $\overline{\overline{dis}}$ $\overline{\overline{fis}}$ $\overline{\overline{h}}$.
A (alto): . . . . $\overline{a}$ $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{a}}$.
As (alto): . . . . $\overline{as}$ $\overline{\overline{c}}$ $\overline{\overline{es}}$ $\overline{\overline{as}}$.
G (alto): . . . . $\overline{g}$ $\overline{h}$ $\overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{g}}$.
F (alto): . . . . $\overline{f}$ $\overline{a}$ $\overline{\overline{c}}$ $\overline{\overline{f}}$.
E: . . . . $\overline{e}$ $\overline{gis}$ $\overline{h}$ $\overline{\overline{e}}$.
Es: . . . . $\overline{es}$ $\overline{g}$ $\overline{b}$ $\overline{\overline{es}}$.
D: . . . . $\overline{d}$ $\overline{fis}$ $\overline{a}$ $\overline{\overline{d}}$.
Des: . . . . $\overline{des}$ $\overline{f}$ $\overline{as}$ $\overline{\overline{des}}$.
C (basso): . . . . $\overline{c}$ $\overline{e}$ $\overline{g}$ $\overline{\overline{c}}$.
H (basso): . . . . . *h* $\overline{dis}$ $\overline{fis}$ $\overline{h}$.
B (basso): . . . . . *b* $\overline{d}$ $\overline{f}$ $\overline{b}$.
A (basso): . . . . . *a* $\overline{cis}$ $\overline{e}$ $\overline{a}$.
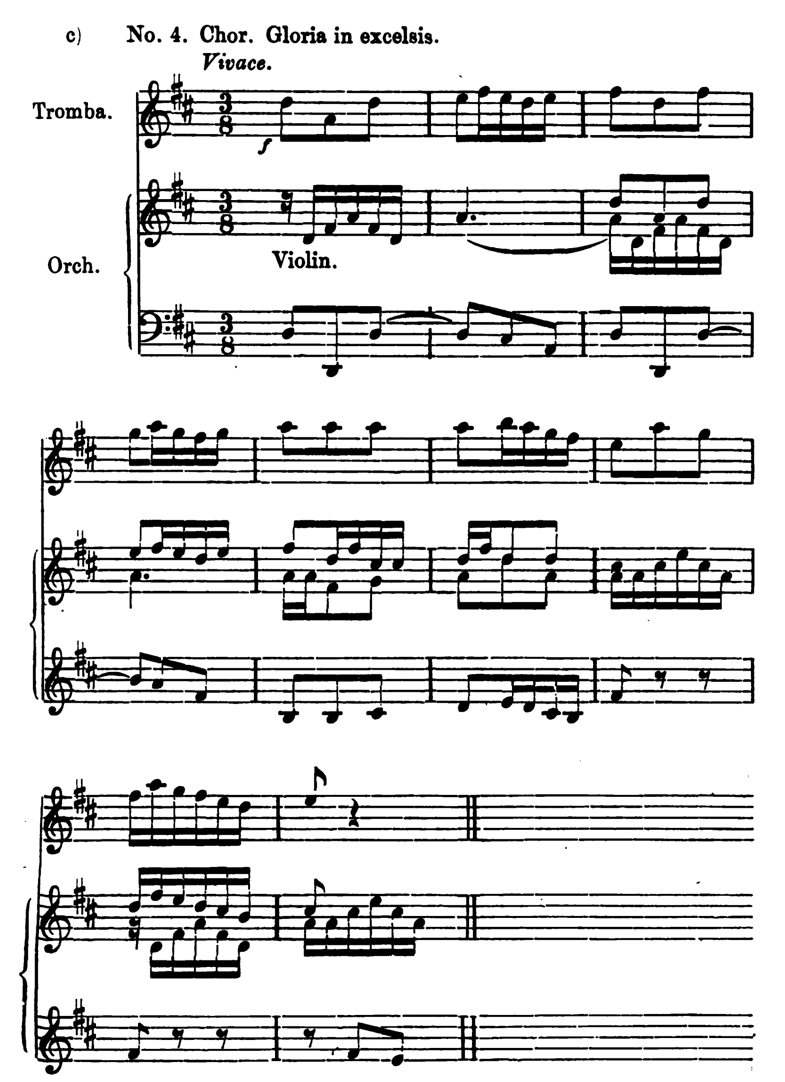
Über den Toncharakter der verschiedenen Stimmungen etwas absolut Richtiges aufstellen zu wollen, läuft auf Täuschung hinaus. Ihr Klang wird bestimmt 1) durch den Umstand, ob das Instrument in der betreffenden Stimmung gebaut, oder nur durch einen Stimmbogen in dieselbe herabgestimmt ist; 2) im letzteren Falle durch die Länge des Bogens, d. h. die grössere oder kürzere Entfernung von der eigentlichen Stimmung des Instruments; 3) durch dessen Bau und Einrichtung, Vorhandensein oder Mangel der Züge, Form und Zahl der Windungen; 4) durch die Beschaffenheit des Mundstücks und 5) durch die des Bläsers. Wo so viele Dinge zusammenwirken können, wäre es ein Wahn, schlechthin der einen Stimmung vor der andren den Vorzug zu geben. Es leuchtet ein, dass die tiefsten Stimmungen die reichhaltigste Tonreihe gewähren, da die diatonische Oktave bei ihnen in eine Lage fällt, in der die Töne leicht zu erzeugen sind, während bei den hohen Stimmungen diese Oktave dort beginnt,

wo der Umfang der Trompete abschliesst. Aus diesem Grunde dachte man in alter Zeit nicht daran, höhere Stimmungen zu konstruiren, da man ein Instrument mit zusammenhängenden Tönen brauchte und erst das Bedürfnis nach Stimmungen für alle Tonarten in der höheren Oktave der Waldhörner gab, wie oben ausgeführt, dazu Veranlassung. »Triller wird Niemand von der Tromba im Orchester verlangen,« sagt der praktische A. Sundelin (Die Instrumentirung für das Orchester). Die Trillerbezeichnungen, welche in den Bach'schen und Händelschen Stimmen so zahlreich vorkommen, sind in der Ausführung Pralltriller oder gewisse Zungenschlagsmanieren gewesen, welche von den zünftigen alten Trompetern besonders kultivirt und ängstlich als Kunstgeheimnisse bewahrt wurden. Die Triller auf $\overline{b}$, $\overline{\overline{c}}$ und $\overline{\overline{d}}$, meint H. Berlioz, seien leicht ausführbar. Die Wahrheit ist, dass auf diesen Tönen, wohlgemerkt in tieferen Stimmungen, einige bärenhaft plumpe Umwälzungen hervorgebracht werden können, die man heute keinem Publikum ohne Gefahr, der Lächerlichkeit zu verfallen, produciren könnte.

Was sonst noch Erwähnenswerthes von der Naturtrompete berichtet werden könnte, ist schon im historischen Theile gemeldet worden, zu welchem eigentlich dieser Abschnitt eine Ergänzung bildet, da das Instrument der Vergangenheit angehört und heute nur noch in wenigen Orchestern, in denen die Klassicität gepflegt wird, sonst wohl noch in Dorfkapellen, auf Kirchenchören und in Rumpelkammern gefunden wird. Wenn wir es hier abhandelten, so folgten wir dem Beispiele der Instrumentationslehrbücher aus dem Grunde, weil viele Musiker für seine Beibehaltung und Wiedereinführung plaidiren. Wir geben unser Votum hierüber erst nach Betrachtung der chromatischen Trompete ab.
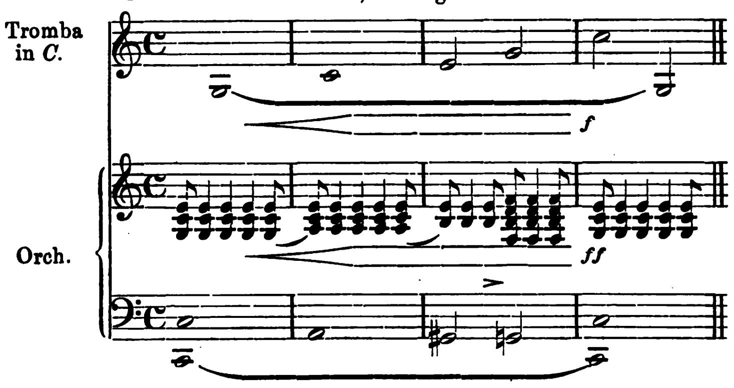
Um aber auch über die Behandlung der Naturtromba durch die Komponisten etwas mitzutheilen, geben wir schliesslich einige wirkungsvolle und zweckmässig geschriebene Solostellen, in denen das Instrument mit Erfolg debütiren kann. Ein

frisches ansprechendes Motiv aus J. S. Bach's H-moll-Messe eröffne den Reigen.
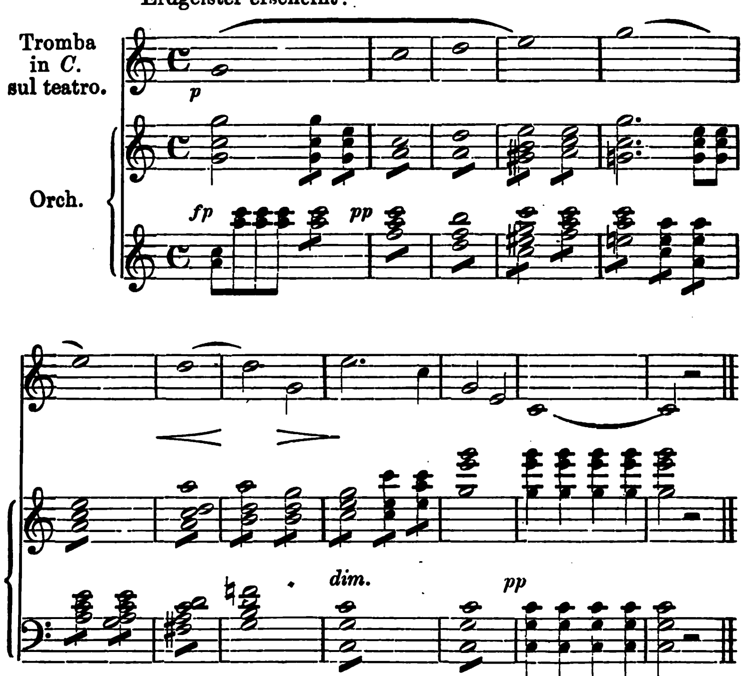


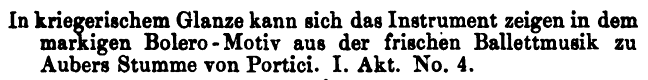
Zwei Stellen von grossartiger Wirkung, wenn die mächtige Steigerung in Ton und Ausdruck zur Geltung kommt.
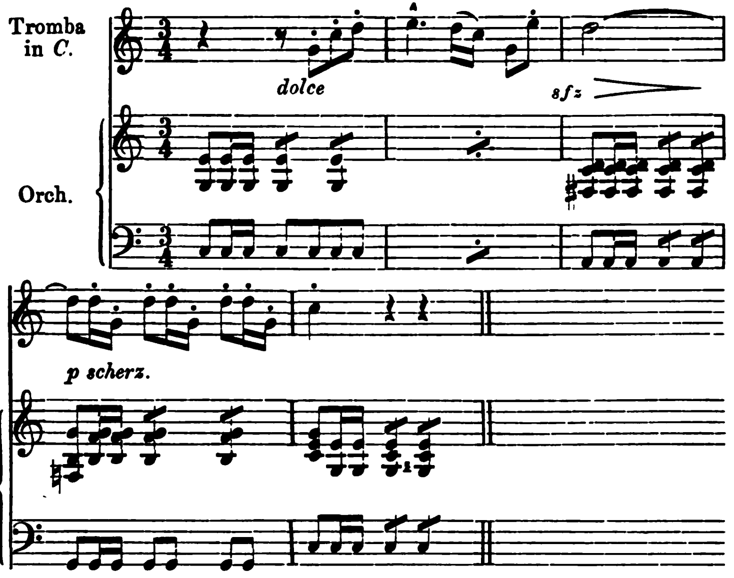
C. M. v. Weber. Oberon. (Part. Schlesinger. S. 127.) Scene und Arie der Rezia. »Ocean, du Ungeheuer«.



Marschner, Hans Heiling. 3. Akt. Finale. Die Königin der Erdgeister erscheint:
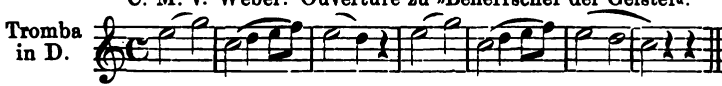



In kriegerischem Glanze kann sich das Instrument zeigen in dem markigen Bolero-Motiv aus der frischen Ballettmusik zu Aubers Stumme von Portici. I. Akt. No. 4.
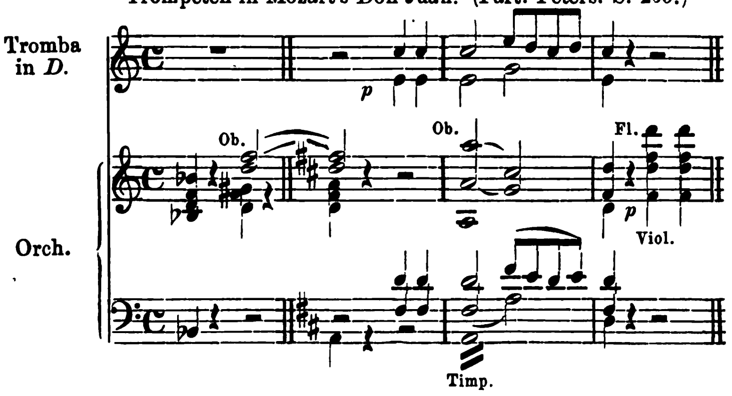


Welche Tonfülle liegt verborgen in folgender Stelle:
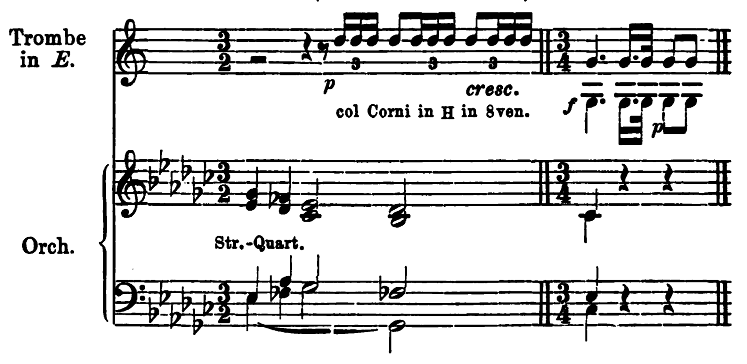
C. M. v. Weber. Ouverture zu »Beherrscher der Geister«.



Wie der Übergang von Nacht zu Tag wirkt das Eintreten der Trompeten in Mozart's Don Juan. (Part. Peters. S. 235.)



Endlich der Trompetenruf, der wie aus weiter Ferne in die Trauerfeier der Brahminen hereinschallt in L. Spohr's Ouverture zu Jessonda. (Part. Peters. S. 5 ff.)



Spohr schreibt hier, weil die Stimmung in *Ges* ganz ungewöhnlich ist, *E*-Trompeten und machte sich sicherlich keine Skrupel darüber, dass die Töne *fis* und *h*, die er benutzt, zu dem *ges* und *ces* des Orchesters nicht rein stimmen, da es für den Bläser eine Kleinigkeit ist, diese verschwindende Differenz auszugleichen.

Ähnlich kunstvoll sind in Schwur und Schwerterweihe in den Hugenotten von Meyerbeer die Stimmungen der Trompeten zusammengestellt, um die Töne des tonischen Dreiklanges von *Gis*-moll zu erhalten, nämlich Tromba in *E*, welche über *gis* und *h* und Tromba in *H*, welche über *h* und *dis* verfügt. Man kann sich bei der Betrachtung dieser sonderbaren Experimente eines Lächelns nicht erwehren, um so weniger, als zur Zeit, da sie angestellt wurden, die chromatischen Instrumente längst erfunden waren. Meyerbeer soll sogar im 5. Akte der Hugenotten beim Auftreten der Mörder das unreine $\overline{\overline{f}}$ der Naturtrompete benutzt haben, um dadurch eine grausige Färbung in die Instrumentation zu bringen (s. Lavoix a. a. O.). Wem unreine Töne besonders grauenvoll in die Ohren klingen, auf den wird diese Stelle ihre Wirkung in gewünschter Weise nicht verfehlen. Wie aber, wenn sich der Bläser, und das müssen wir von

jedem guten voraussetzen, angelegen sein lässt, dieses fatale $\bar{f}$ in schönster Reinheit zu geben, was mit Hilfe feinen Ansatzes oder eines Zuges gerade kein Kunststück ist?

3) Die chromatische Trompete.

a) Bauart und Charakter.

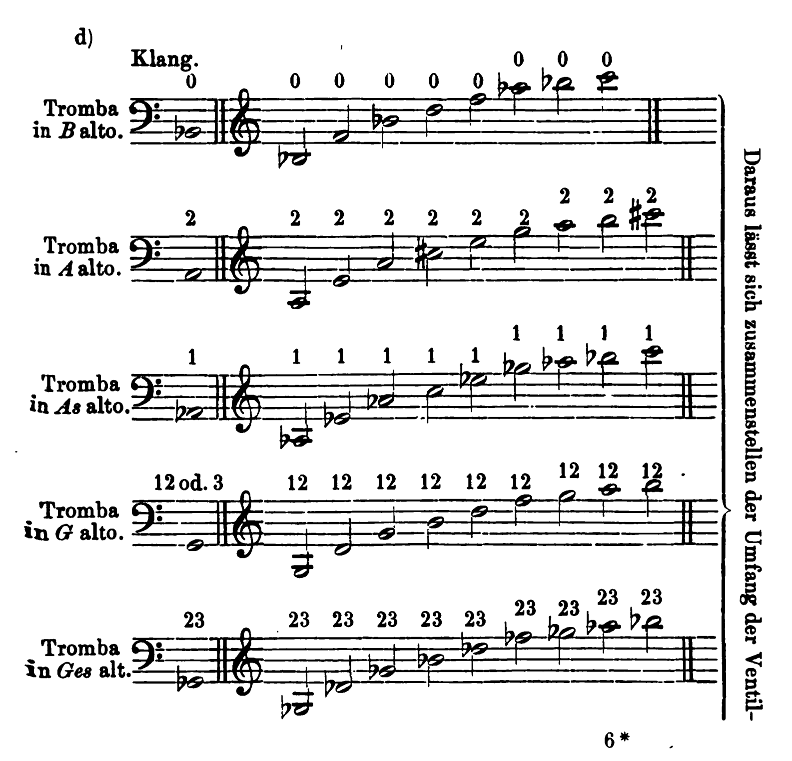
Die Frage liegt nahe, warum die Trompete, während fast alle übrigen Instrumente zusammenhängende Töne haben, dieser so lange entbehrte. In der Antwort ist die Erklärung enthalten für die Existenz der Trompete. Denn eben weil die Trompete nichts weiter war, als eine einfache Röhre aus Kupfer- oder Silberblech, desswegen unterschied sie sich wesentlich von allen Tonwerkzeugen, stach sie alle durch Kraft und Eigenart des Klanges aus. Es ist die ungebändigte Naturkraft des Erzes in ihr verkörpert, die ausgeprägte Männlichkeit, mit der sich die edle einfache Weiblichkeit des Waldhorns, welches im Gegensatze zur Tromba rundere, vollere Formen aufweist, glücklich vermählt. Hätte man die Metallröhren, wie die Röhren der Holzblasinstrumente durch Tonlöcher unterbrochen, so wäre auch die Schallkraft und die Tonfülle gebrochen gewesen. Brachte man Verlängerungen an, Züge zum Herausziehen, so war es keine Trompete mehr, sondern ein neues Instrument von dumpferem gröberem Tone, die Posaune, deren höhere Lagen wegen des ungenügenden Klanges vielfach aufgegeben sind. Man musste eben auf eine zusammenhängende Reihe von Tönen verzichten, wollte man den schönen Charakter des Instruments bewahren und daher liess man es Jahrhunderte hindurch in statu quo. Sobald man einmal nach Vervollständigung der Töne strebte, gab man die Forderung an den Klang mehr oder minder auf. Ein vergleichender Blick auf eine moderne Ventiltrompete und auf eine gute Naturtrompete älterer Bauart lehrt, dass erstere im Klange gegen letztere zurückstehen muss. Während bei dieser die Luftsäule frei durch die wenigen Biegungen hin-
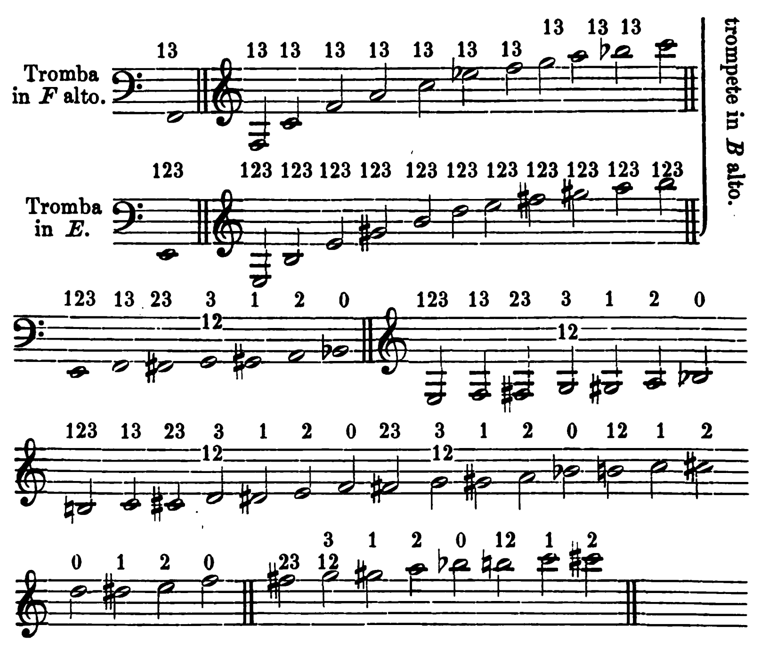
durchschwingen kann, wird sie bei jener bald durch einen, bald durch den anderen Cylinder in die Nebenröhren gepresst, aus diesen wiederum ins Hauptrohr, durch mannigfache Windungen hindurch, überall auf Hindernisse stossend, die ihren Strom zertheilen. Gleichwohl ist die Ventiltrompete so unentbehrlich für unsere Musik, dass wir diesen Nachtheil gern in Kauf nehmen, ja dass wir es heute wunderbar finden, dass man sich so lange mit einem so unvollständigen Instrumente, wie es die einfache Trompete ist, beholfen hat. Der Schritt zur Chromatik musste gemacht werden, wenn das Tonwerkzeug überhaupt noch in den Rahmen der heutigen entwickelten Musik hineinpassen sollte, und wir können zufrieden sein, in der Ventiltrompete das Instrument zu besitzen, welches bei zweckmässiger, geschickter Behandlung durch den Bläser, wie den Komponisten, denn der letztere muss dem ersteren entgegenkommen, auch an Klang der Naturtrompete sehr nahe steht, wenn nicht gar sie übertrifft. Den Beweis erbringen wir durch die Betrachtung des Princips, auf dem die Ventiltrompete basirt. Sie ist in Wirklichkeit nichts, als eine Vereinigung mehrerer Naturinstrumente.

An das Hauptrohr schliesst sich seitwärts eine Rohrverlängerung von drei Tönen, getheilt in drei Abschnitte, von denen der erste einen ganzen, der zweite einen halben, der dritte anderthalb Töne vorstellt, an, welche durch drei Ventile, entsprechend den drei Abschnitten, mit dem Hauptrohre verbunden werden kann. Die verschiedenen Systeme, nach denen diese Ventile konstruirt sind, können uns nicht interessiren. Möchten sie es desto mehr die Mechaniker, damit die mancherlei Nachtheile und Unvollkommenheiten, die mit den bestehenden Ventileinrichtungen noch verbunden sind, nach und nach verschwinden. Ein Druck auf das zweite Ventil lässt die Luft beim Blasen in die Halbtonverlängerung strömen; das einfache Naturinstrument, welches die Ventiltrompete in ihrem Hauptrohre darstellt, ist um einen halben Ton tiefer gestimmt, also derselbe Effekt erreicht, wie durch Aufstecken

eines Bogens von Halbtonlänge oder Ausziehen eines Stimmzuges um dieses Intervall. Steht die Trompete also in hoch *B*, so ist sie nun in hoch *A* verwandelt und giebt dieselben Töne, wie eine aus *A* alto gebaute Naturtrompete, nämlich den Grundton *A*, die Oktave *a*, die Quint $\bar{e}$, $\bar{a}$, $\bar{\bar{cis}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{h}}$, $\bar{\bar{\bar{cis}}}$ u. s. f. In derselben Weise erhalten wir durch das erste Ventil, welches die Ganztonverlängerung bewirkt, eine Naturtrompete in hoch *As*. Das erste und zweite Ventil oder das dritte allein (Verlängerung um $1^1/_2$ Töne) geben die einfache hoch *G*-Tromba, das zweite und dritte (Verlängerung 2 Töne) Tromba in *Ges*, das erste und dritte (Verl. $2^1/_2$ Töne) Tromba in *F*, endlich alle drei Ventile zusammen (Verl. 3 Töne) Tromba in *E*. Hiermit ist die chromatische Skala hergestellt, wie folgende Tabelle zeigt.

d)





Wir sehen, dass in den oberen Lagen, in denen die Naturinstrumente mehr Töne aufweisen, die zur Herstellung der chromatischen Reihe erforderlichen Intervalle mehrfach vorhanden sind. Die kleinen Differenzen der Griffe nach Angabe in den verschiedenen Stimmungen und in der geschlossenen Tonleiter erklären sich gleichfalls dadurch, dass manche Töne mehrfach, in der einen oder anderen Stimmung gegeben sind, also auch mittels verschiedener Cylinder, oder frei ohne dieselben erzeugt werden können, wobei das praktische Bedürfnis des Bläsers, ob der Ton so oder so leichter anspricht, besser klingt, reiner stimmt, sich leichter in die gewünschte Figur einreiht, entscheidend sein muss. Wir können uns die chromatische Skala auch so entstanden denken, dass mittels der Verlängerungen die Lücken zwischen den instrumenteigenen Naturtönen ausgefüllt werden, wozu drei Töne gerade ausreichen. Auf diese Weise füllt sich der Abstand zwischen *c* und *g*, dagegen bleibt zwischen dem Grundton und der höheren

Oktave desselben noch eine Lücke, da die Verlängerung nur von *c* bis *Fis* reicht. Dies ist jedoch nichts weniger, als ein Mangel, da der Grundton überhaupt nur schwer anzugeben ist, musikalisch keine Anwendung findet und die erreichte Tiefe allen Anforderungen mehr, als ausreichend entspricht. Die Anbringung eines vierten Ventils, um vielleicht noch einen tieferen Ton zu gewinnen, wäre mithin so überflüssig, wie der Mangel des dritten, der bei den chromatischen Instrumenten zuerst bestand, auf die Dauer unerträglich, weil in diesem Falle das *Gis*, *G*, *Fis*, das *dis*, *d*, *cis*, *gis* und das $\overline{gis}$ fehlen würden. Aber noch aus einem anderen Grunde müssen wir jede Belastung des Instruments mit mehr als drei Ventilen verwerfen. Wir haben nämlich schon ausgeführt, in wie fern der Bau der Ventilinstrumente die freie Schwingung der Luftsäule im Vergleiche zu den Naturinstrumenten benachtheiligt. Dieser Übelstand kann durch ein viertes Ventil, also Schaffung neuer Hindernisse für die schwingende Luft nur verschlimmert werden. Aber auch mit nur drei Ventilen ist er arg genug, und was das Schlimmste ist, man hat ohne Einsicht in dieses einfache akustische Gesetz Alles gethan, um durch massiven, unnöthig komplicirten Bau der Ventiltrompeten deren Klang herabzudrücken. Während die alten Instrumentenbauer die Röhren der Trompeten nicht dünn und fein genug herstellen konnten, um eine möglichst kräftige Vibration derselben zu erlangen, sieht man heut zu Tage die Röhren oft von einer Stärke und Mächtigkeit, als sei ihr Hauptzweck, einer rücksichtslosen Behandlung durch Stossen, Aufwerfen und Schlagen zu widerstehen. Die Schallstücke werden überflüssigerweise mit Auflöthungen beschwert, zwecklose Züge zur Entleerung der im Instrumente gesammelten Feuchtigkeit angebracht, diesem selbst eine Form gegeben, welche nur den Zweck zu haben scheint, die heute so entwickelte Kunst, Metallröhren zu formen, ins rechte Licht zu setzen. Was sollen wir noch von den vielen Leisten, Stangen, Bindungen, Haken, Verzierungen, aufgelötheten Blech-

pflastern reden, die sammt und sonders den freien Schall behindern müssen und die fast sämmtlich entbehrt werden könnten. Und welche monstra von Ventileinrichtungen hat man Gelegenheit zu sehen! Aufs massivste gearbeitet, drücken sie wie eine schwere Last auf das Instrument, sind dabei unzuverlässig, kommen oft ins Stocken oder gehen so schwerfällig, dass der Bläser in der Ausführung rascher Noten wesentlich gestört ist. Dazu das Klappern und Rasseln der meisten Cylinder, welches den Solisten manches Mal in Verzweiflung bringen könnte!

Hier sind noch grosse Aufgaben für den Instrumentenbau zu erfüllen, Probleme zu lösen. Nicht bei Äusserlichkeiten, schöner Ausstattung und Verzierungen halte er sich auf und vernachlässige nicht über solchen Nebensachen das, worauf es ankommt. Wir brauchen schlanke, möglichst wenige Windungen zeigende, aus trefflichem Metalle von feinster Bearbeitung bereitete Instrumente; die Ventile (von welchem Systeme immer) seien leicht, klein, zuverlässig, die Verbindungen der einzelnen Theile aufs Nothwendigste beschränkt; ein Wasserabguss, der zugleich als Stimmzug dient, genüge, denn ein geschickter Bläser weiss das Wasser auch ohne Vorrichtung zu entfernen. So beschaffen sollten die Zukunftsinstrumente sein! Möchten sich Mechaniker finden, die sie zu erbauen vermögen! Hic Rhodus, hic salta!
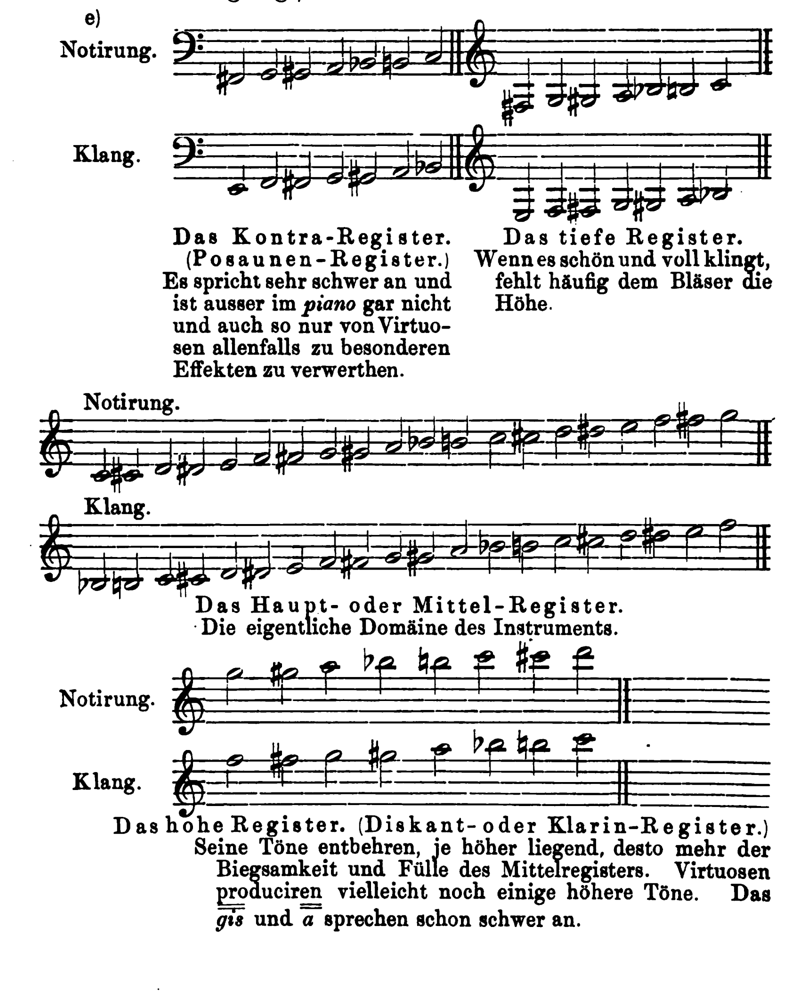
Da wir aber auf diese Instrumente nicht warten können, so müssen wir uns mit den vorhandenen abzufinden wissen, und wirklich kann auf einer gut und sauber konstruirten Ventiltrompete ein geschickter Musiker der Naturtrompete auch hinsichtlich des Klanges den Rang ablaufen. Es dreht sich eben in erster Linie, wie wir schon mehrfach aus einander gesetzt haben, Alles um den Ansatz und das Mundstück. Wer Gehör, Geschmack und einen fein ausgebildeten und starken Ansatz hat, kann nicht nur die Unreinheit der Intervalle, die auch den chromatischen Instrumenten nicht ganz fern liegt, ausgleichen, sondern auch mit Hilfe eines weiteren Mundstückes

einen in hohen und tiefen Lagen gleichmässig schönen, vollen und hellen Ton erzeugen, abgesehen von der Klarin-Region, die nur mit flachem Mundstück, also unter Verzicht auf Ton zu erklimmen ist. So behandelt wird die chromatische Trompete der einfachen an Klang wenig oder nichts nachgeben. Dass aber die Zahl solcher Trompeter so gering ist, daran sind die Musiker viel weniger Schuld, als die Komponisten, Arrangeure und Dirigenten, welche von dem anstrengenden, so viel Ausdauer im Ansatze verlangenden Instrumente schier das Unmögliche begehren und munter darauf losschreiben, als gälte es der Flöte oder Klarinette. Die alten Trompeter gleichen stattlichen, wohlgepflegten und hochgeschätzten Leibpferden eines fürstlichen Marstalls, die heutigen, namentlich die unter dem Joche der Tanzmusik, der Märsche, Quadrillen, Potpourris u. s. w. seufzenden, häufig überangestrengten Karrengäulen. Wer mit der Trompete eine Klarinette ersetzen und unter dem Drucke der Konkurrenz solchergestalt sein Brot verdienen soll, der wird sich natürlich die Sache mit einem bequemen Mundstücke zu erleichtern suchen und wenig nach Ton und Klangfülle fragen.

Das einfache Instrument spricht aus den entwickelten Gründen im Allgemeinen leichter an und giebt, auch mit flachem Mundstücke behandelt, immer noch mehr Klang, als das chromatische mittels desselben Mundstückes. Letzteres ist mithin für den Bläser, welcher Ton entwickeln will, schwieriger zu behandeln. Dagegen sind die einzelnen Töne auf dem chromatischen Instrumente sicherer und leichter zu treffen, als auf dem einfachen, weil sie durch die feststehende Handhabung der Ventileinrichtung scharf begrenzt sind, während sie auf der einfachen Röhre durch den Ansatz in Verbindung mit dem musikalisch geübten Ohre des Bläsers gesucht und fixirt werden müssen. Daher das Schwankende, Flatterhafte, Unreine der Intonation auf den Naturtrompeten im Gegensatze zu der reinen, sicheren Art des Einsatzes auf den chromatischen.

Ein chromatisches Instrument kann unter der Behandlung eines geschickten Trompeters hell, frisch, metallglänzend und stark klingen, ein einfaches bei schlechter Behandlung matt, glanzlos, näselnd, oder Beides umgekehrt. So viel zur Widerlegung der landläufigen schiefen Ansichten über den Unterschied in der Klangfärbung!

Die chromatische Trompete hat folgenden Umfang (nach der später erörterten üblichen Notirung, die Stimmung in *B* alto zu Grunde gelegt):



Das Kontra-Register. (Posaunen-Register.) Es spricht sehr schwer an und ist ausser im *piano* gar nicht und auch so nur von Virtuosen allenfalls zu besonderen Effekten zu verwerthen.

Das tiefe Register. Wenn es schön und voll klingt, fehlt häufig dem Bläser die Höhe.

Das Haupt- oder Mittel-Register. Die eigentliche Domäine des Instruments.

Das hohe Register. (Diskant- oder Klarin-Register.) Seine Töne entbehren, je höher liegend, desto mehr der Biegsamkeit und Fülle des Mittelregisters. Virtuosen produciren vielleicht noch einige höhere Töne. Das *gis* und *a* sprechen schon schwer an.

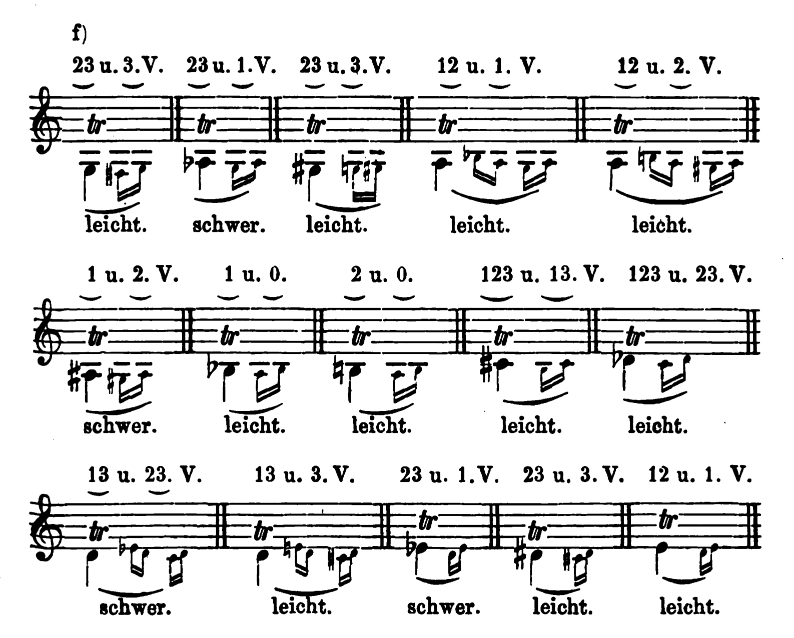
Der Unterschied der einzelnen Tonlagen ist ausreichend charakterisirt. Wir fügen nur noch hinzu, dass mit sehr geübtem Ansatze das *fis* im tiefen Register (klingt *e*) in ein reines, aber mattes *f* (klingt *es*) herabgestimmt und in der Lücke zwischen tiefem und Kontra-Register mit dem zweiten und dritten Ventil *e* (klingt *d*) matt angegeben werden kann. Das tiefe Register muthe man dem Bläser der ersten Stimme nicht zu, weil dieser, auf Höhe angewiesen, es selten in erträglicher Tonfülle liefern wird. Den Abschluss der Tabelle nach der Höhe betrachte man als die äusserste der Trompete abzuzwingende Grenze.

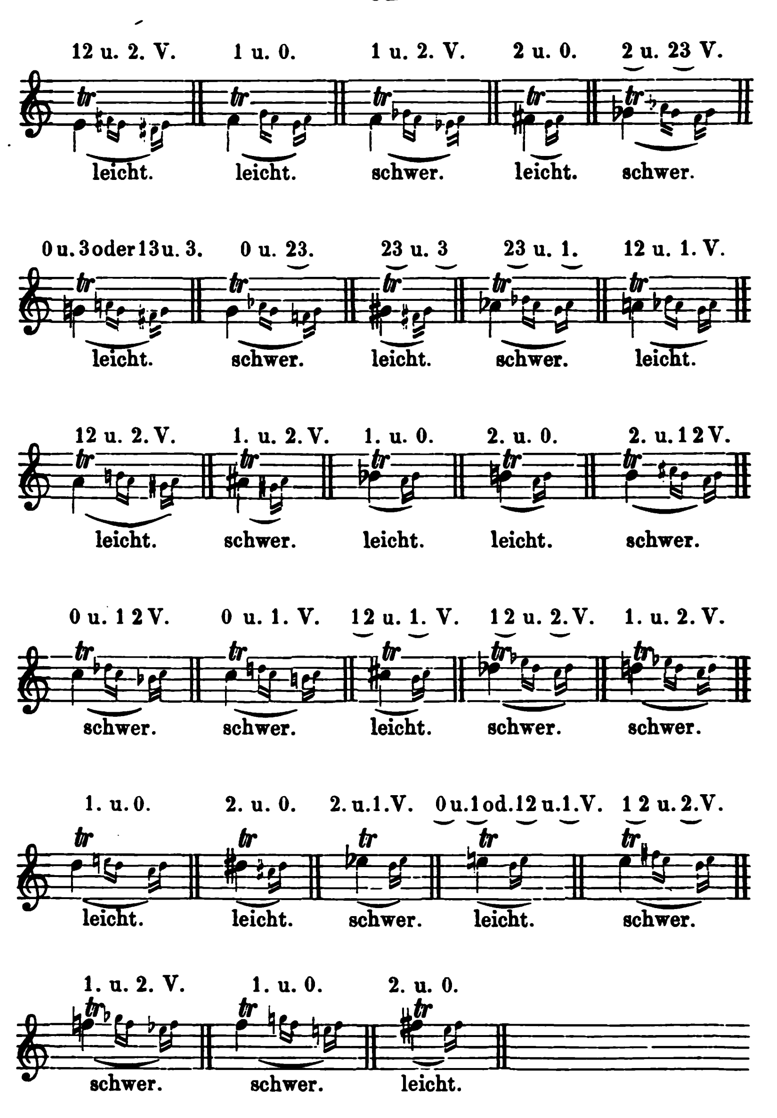
Kein anderes Instrument verfügt über ein so wundervolles Tonmaterial, als die Trompete in der Mittellage bis zum $\overline{\overline{g}}$ einschliesslich. Der höchsten Steigerung vom zartesten pianissimo bis zum fortissimo, gleich der ausgiebigsten Menschenstimme fähig, eignet es sich zur Behandlung als Kantilene eben so gut, wie zu raschen Passagen, Staccatogängen, Trillern, Figuren und zu kriegerischen Effekten. Durch geschickten Ansatz weiss es proteusartig seine Natur im Augenblicke so zu verändern, dass man nicht mehr dasselbe Instrument zu hören glaubt.

Welcher Abstand zwischen dem »Schmetterschall«, mit dem sprachgewandten A. B. Marx zu reden, und dem Charakter des Instruments, wenn es im piano »eine schäferlich-sentimentale Melodie abspinnt«. Die alte Doppelnatur ist geblieben, der Gegensatz zwischen »schlicht Blasen« und »Trummeten«; nur ist noch eine grosse Geläufigkeit in raschen Tonreihen im Staccato, wie im Legato hinzugekommen, die bei manchen begabten Künstlern mit jedem Holzblasinstrumente rivalisiren kann. Die Töne des tiefen, wie die des Klarinregisters unterscheiden sich sehr zu ihrem Nachtheile von denen des Mittelregisters. Sind jene aber immer noch voll und kräftig, auch einer gewissen Steigerung fähig, vorausgesetzt, dass sie mit einem tiefen weitgebohrten Mundstücke gewonnen werden, so leisten diese jeder feinen Be-

handlung einen zähen Widerstand. Immer mehr schrumpfen sie an Klang zusammen, je höher der Bläser klimmt; von Steigerung, feinen Bindungen, Trillern ist keine Rede mehr. Das Staccato, in der Mittellage in den verschiedensten Abstufungen zu erlangen, kann höchstens scharf und spitzig herausgeschleudert werden, und Alles das unabhängig von der Beschaffenheit des Mundstückes, welches zwar das Ansprechen der Töne erleichtern, diese aber nicht veredeln kann. Wie schon hervorgehoben, lässt die Reinheit der Intonation auch auf den chromatischen Instrumenten Manches zu wünschen übrig. Namentlich sind *fis*, $\overline{cis}$, $\overline{\overline{\overline{dis}}}$, $\overline{\overline{f}}$, $\overline{\overline{g}}$, $\overline{\overline{gis}}$, $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{b}}$, $\overline{\overline{h}}$, $\overline{\overline{c}}$ (nach der Notirung in der Tabelle) von Natur unrein und bedürfen der Ausgleichung durch den Ansatz. Bei den sehr hohen Tönen liegt der Grund einfach darin, dass die Lippenkraft häufig nicht ausreicht, wesshalb die Töne zu tief klingen, bei den mittels der ganzen Verlängerung von drei Tönen zu erreichenden Intervallen *fis* und $\overline{cis}$ ist die Brechung der Luftsäule beim Durchgehen durch alle drei Ventile und Verlängerungsröhren Schuld. Der Bläser muss sie sinken lassen, um sie in gewünschter Reine zu geben. Auch die Oktaven zeigen kleine Differenzen bezüglich der reinen Ansprache. Es ist mithin Sache des guten Bläsers, sich auf dem Instrumente einzublasen (nicht dieses einzublasen), d. h. seinen Ansatz so zu bilden, dass er eine vollkommen reine Skala hervorbringt. Ein schlecht ansprechender, leicht umschlagender Ton ist $\overline{\overline{\overline{f}}}$, der nur mit einiger Vorsicht fest eingesetzt werden kann. Auch sind nicht alle Töne von derselben Tonfärbung; unzweifelhaft klingen die offenen Töne etwas heller, als die mit Ventilen erzeugten und von letzteren mancher in gewissen Verbindungen und Anwendungsformen matter und gepresster, als die andern, was übrigens von sehr vielen Umständen abhängt und nicht in allgemeine Regeln gekleidet werden kann. Auch bemerken wir etwaigen Einwürfen gegenüber gleich hier, dass wir unseren Mittheilungen die Übung an der Tromba in *B* alto zu Grunde gelegt haben und durchaus nicht

bestreiten, dass sich bei der Benutzung anderer Stimmungen mancherlei kleine Abweichungen ergeben können. Wie die Technik der Trompete im Allgemeinen die grösste Ähnlichkeit mit der des Gesanges hat, so zeigt sich dies in specie beim crescendo und langen Aushalten der Töne durch alle Grade der Dynamik. Diese Aufgaben sind so schwer für den Sänger, wie für den Trompeter, und hierin fanden in alten Zeiten jene originellen Wettkämpfe zwischen beiden statt, wer den Ton am längsten aushalten könne. Der Trompeter hat jedenfalls den Vortheil voraus, dass er viel weniger Odem braucht, als der Sänger, und nichts beweist besser die eminente Technik und Naturanlage Farinelli's, als dass derselbe gleichwohl den Bläser besiegte. Eine Anzahl Triller lassen sich auf der Trompete sehr gut, in vollkommenster Rundung und Schnelligkeit geben, manche misslingen vollständig und manche kommen höchst stümperhaft und unbeholfen zum Vorschein. Das Nähere enthält die Tabelle:
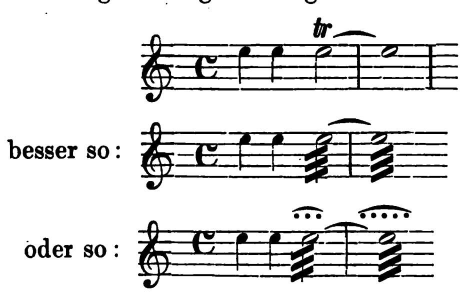




Am leichtesten auszuführen sind die Triller, wenn die grosse oder kleine Sekunde über dem Trillerton ohne Ventil angiebt; ausgenommen der schon zu hohe Triller von $\overline{\overline{f}}$ zu $\overline{\overline{g}}$,

während $\overline{\overline{fis}}$ zu $\overline{\overline{g}}$ sehr bequem ist. Die im tiefen Register etwa fehlenden Triller sind beinahe unausführbar und, wie auch die meisten angegebenen, wirkungslos. Die in der Höhe nicht angegebenen sind so schwer, dass wir sie mit Absicht fortgelassen haben. Virtuosen mögen in Solostücken davon Gebrauch machen, wenn sie darüber verfügen. Wer mit den Angaben der Tabelle nicht einverstanden ist, möge nicht mit uns rechten, denn bei der Ausführung von Trillern kommt Vieles auf die Individualität des Bläsers an.
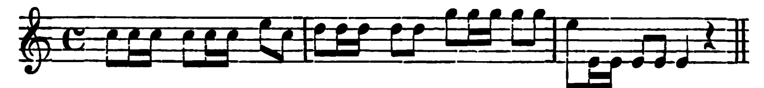
Was dem Einen schwer wird, fällt dem Andern leicht und bei anderen Punkten verhält es sich umgekehrt. Dies gilt nicht minder von Zungenschlag, Staccato, Figuren und Spielmanieren, Alles Dinge, bei denen eine besondere Begabung des Bläsers in Frage kommt. Die in der Tabelle mit schwer bezeichneten Triller möge der Komponist thunlichst vermeiden. Eine Eigenthümlichkeit der Trompete ist die Behandlung der Töne mittels Zungenschlages, welche auf der Biegsamkeit und Geschmeidigkeit derselben, wie sie im Mittelregister vorzugsweise vorhanden ist, beruht. In der Höhe hindert das schwere Ansprechen, die Härte und Kleinheit des Tons den Zungenschlag, bei tiefen Tönen reichen die Schwingungen der Luft nicht aus, um ihn hervortreten zu lassen. Der Zungenschlag besteht darin, dass, während der Bläser einen bestimmten Ton angiebt, seine Zunge, rasch und häufig sich vorschiebend die Spalte, mittels welcher die Luft durch die Lippen in das Mundstück strömt, bald verengert, bald wieder weiter werden lässt. Der Ton erhält dadurch einen flatternden Charakter, er wogt, schwankt und brodelt unruhig hin und her. Dies ist das Schmettern, der der Trompete eigene martialische Effekt! Man unterscheidet zwischen einfachem Zungenschlage, bei dem die Silben kitikitong und doppeltem, bei dem die Silben dougge oder tukke gewissermassen in das Instrument hineingesprochen werden sollen, eine Lehre, die man getrost in die Raritätenkammer werfen kann zusammt ihren Anhängseln aus der alten Geheimpraxis

der weiland Reichstrompeter. Denn ein Jeder macht den Zungenschlag so gut er es nach der Beschaffenheit seiner Zunge vermag und die oben genannten Zauberformeln können ihm nichts dabei helfen. Es giebt daher so viel verschiedene Zungenschläge, als Zungen der Bläser, aber nur eine Art der Ausführung ist korrekt, die nämlich, bei welcher die Zunge auch wirklich »schlägt«, nach vorn schnellt und zurückprallt, so dass die einzelnen Stösse markirt aus dem Zungenschlagstone hervorspringen. Ganz falsch ist die Manier, bei der die Vibrationen verwischt und in einander gezerrt und die Vorschlagstöne mit den eigentlichen Zungenschlägen zusammengebunden erscheinen, ganz zu geschweigen der übelberüchtigten Postillonszunge, bei welcher die Zunge vibrirt, ohne sich vorzuschieben und ungefähr ein trrr in das Mundstück stösst, wovon der Effekt ein widerwärtiges prasselndes Tongeschwirr ist.

Der Zungenschlag auf längeren Noten wird mit
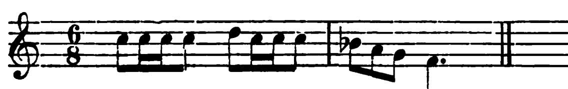


bezeichnet. Rasche Figuren, wie



werden der Regel nach mit Zungenschlag ausgeführt, so dass sich die besondere Vorzeichnung desselben an solchen und ähnlichen Stellen erübrigt. Der Bläser von einigem Geschmack fühlt sofort heraus, wo sich die Behandlung von Figuren mit Zungenschlag anbringen lässt und wo sie nicht am Platz ist.

Die Stelle 



würde im raschen Tempo, im munteren Allegro gar nicht anders als zungenschlagmässig auszuführen sein, im getragenen Andante würde der Zungenschlag sehr geschmacklos klingen. Die Art der Ausführung lässt sich nicht näher bezeichnen. Sie hängt von der Fähigkeit des Ausführenden ab und kann in hundertfachen Nüancen variiren, von der schärfsten, härtesten Manier bis zur weichsten.

Die Kunst des Zungenschlages war ehedem sehr ausgebildet und wurde mit grosser Wichtigkeit betrachtet. Wie das Figurenwesen und die Spielmanier in der alten Musik zeitweise überwucherten, so schmückten die damaligen Trompeter ihre Vorträge mit solchem Beiwerk im Übermasse aus. Unser Geschmack würde sich dagegen auflehnen. Etwas Ähnliches, wie der Zungenschlag, bestand bei der Behandlung der Cornetti im 17. Jahrhundert und früher, deren Ton ebenfalls unter Anwendung bestimmter Silben (lere, theche, thara, tere, terler, derler, lerler etc.), wie die Werke von Cardanus und Artusi (s. im I. Theile) melden, ein verschiedenartiger, mehr harter oder mehr weicher Charakter abgewonnen wurde.

Die Anwendung des Dämpfers, wie oben erwähnt, eine sehr alte Erfindung, war früher ebenfalls viel häufiger, als jetzt, wo sie dem veränderten Geschmacke nicht mehr zusagt. Unter einer Sammlung von Sonate und Canzoni für Violino solo et Basso Continuo von Uccellini (1649 Venetia), die uns vorliegt, befindet sich auch ein Stück, bezeichnet: Trombetta sordina per sonare con un Violino solo. Dasselbe geht aus *D*-dur, der Bass bleibt auf der Tonika liegen, und die Vertheilung unter die beiden genannten Instrumente scheint den Ausführenden anheimgestellt, denn in der Stimme giebt es verschiedene für Trompete nicht ausführbare Stellen und gar keine Pausen. Das Ganze macht den Eindruck eines musika-

lischen Scherzes, etwa die Parodie einer bäuerischen Musik. Der Dämpfer ändert den Ton in verschiedener Weise, je nachdem er beschaffen ist und lässt sich zu mancherlei Effekten, ernsten wie komischen, verwenden. Der Gebrauch als Echo ist besonders geeignet, auf ein gewisses Publikum Eindruck zu machen. Mattheson (Anfang des 18. Jahrhunderts) bezeichnet mit clarino die Anwendung des Dämpfers bei der Trompete. Der mehrfach genannte Hampel in Dresden erfand 1748 Dämpfer für Blasinstrumente (zunächst für das Horn), welche den Ton derselben nicht tiefer oder höher stimmten, was bei den früher üblichen der Fall war. Gedämpfte Trompeten mit bedeckten Pauken (timp. coperti, mit schwarzem Tuch überzogen) wurden zur Ausführung von Trauerfanfaren gebraucht. Haydn schreibt in Sinfonie 6 B-dur (Part. Peters S. 121) im Adagio Trombe in *C* con sordini vor. Der heutige Gebrauch der Sordini ist sparsam und wohl mehr zu komischen als ernsten Wirkungen bestimmt, da der heisere erstickte Ton der gedämpften Trompete jedes musikalischen Reizes bar ist. Der Komponist begnüge sich con sordini vorzuschreiben, wenn er ihn anwenden will und überlasse dem Musiker die Ausführung. Auf deren verschiedene Arten gehen wir nicht ein. Man kann auch durch Einführung der Hand in das Schallstück und Anwendung veränderter Griffe einen ähnlichen Klang erzeugen, wie ihn ein aus Blech- oder Holz gefertigter Dämpfer giebt.

Zum Abschlusse dieses Abschnitts noch eine Bemerkung über den Grad von Beweglichkeit, welcher der chromatischen Trompete abzugewinnen ist. Von einer Konkurrenz mit der Flöte, oder selbst der Klarinette, kann natürlich nicht die Rede sein, denn gegen diese Instrumente ist die Trompete durch ihre begrenzte Ausdauer, die schwierige Tonbildung, den geringeren Umfang, da eigentlich doch nur die anderthalb Oktaven umfassende Mittellage gehörig ausgebeutet werden kann, nicht weniger durch technische Hindernisse im Gebrauche der Ventile zu sehr im Nachtheil.

Gleichwohl leisten manche Künstler ganz Ausserordentliches in Bewältigung von Koloraturen und beschämen damit so manchen Holzbläser. Auf den jetzt wohl überall abgekommenen Klappeninstrumenten war die grösste Fertigkeit zu erreichen. Zusammenhängende rasche Tonreihen sind weit leichter zu geben, als durchbrochene Passagen, springende Gänge, und je mehr die Chromatik vorherrscht, desto schwerer wird die Aufgabe. Das Figurenwesen gestaltet sich daher am leichtesten in Skalen, worin die Naturtöne vorkommen. Die Nebeninstrumente der Trompete, die Flügelhörner, Kornets, Alt- und Tenorhörner stehen in jeder Hinsicht der Trompete nach. Über ihren Klang haben wir uns oben schon ausgesprochen. Am nächsten kommt das Cornet à pistons der Trompete; es hat zwar keine grosse Steigerung und Geschmeidigkeit im Tone, aber gestattet rasche Gänge und Figuren aller Art im Staccato und gebunden, auch bis zu einem gewissen Grade Zungenschlag. Das Flügelhorn ist ein weiches, zu lyrischen Effekten verwerthbares Instrument; damit aber ist seine Wirksamkeit erschöpft, und es wird leicht weichlich, da ihm Mark und Feuer fehlen. Staccati und Schmettern widerstreben seiner Natur gänzlich. Am fernsten stehen der Trompete die Alt- und Tenorhörner, waldhornartige Instrumente von dumpfer Klangfärbung, die sich in tieferen Lagen ergehen und an Vielseitigkeit der Verwendung gegen die Trompeten nicht aufkommen.

b) Behandlung der chromatischen Trompete im Orchester und als Soloinstrument.

Wir haben nun Material genug angehäuft, um die Frage zu erledigen: Soll die Naturtrompete (resp. das einfache Waldhorn, von dem in den meisten Beziehungen dasselbe gilt, wie von der einfachen Trompete) in Zukunft neben der chromatischen beibehalten werden und zwar in neuen Tonstücken sowohl, wie bei der Wiedergabe älterer Kompositionen? Lavoix

spricht sich a. a. O. S. 149 für die alten einfachen Instrumente neben den neuen Erfindungen, welche er ebenfalls in ihren Vorzügen würdigt, aus und polemisirt gegen Fétis, der im Allgemeinen unserer Meinung ist, dass die chromatischen Instrumente an Klang den älteren nicht nachstehen (wenn man sie nämlich entsprechend zu behandeln weiss und mit Ausnahme des chromatischen Horns, dessen Ton ohne Zweifel dem des einfachen nicht gleichkommt).

In den Handbüchern der Instrumentationslehre wird die einfache Trompete (und daneben das einfache Horn) wie ein allgemein gebräuchliches Instrument abgehandelt, womit die Verfasser jedenfalls ihre Ansicht dokumentiren, dass sie aus der Zahl der üblichen Orchestermittel nicht auszuscheiden sei. (Hektor Berlioz, A. B. Marx, F. L. Schubert, Katechismus der Musikinstrumente, herausgegeben von J. C. Lobe, F. L. Schubert: Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart.)

Wir beantworten die Frage, ohne auf die erörterten Gründe für die eine oder andere Ansicht irgend wie eingehen zu müssen. Zunächst kann kein vernünftiger Musiker das Mindeste dagegen einwenden, dass einfache Instrumente bei der Aufführung von Tonstücken, namentlich von berühmten Meistern, die für solche Instrumente gedacht und geschrieben haben, verwendet werden. Dies scheitert jedoch an dem Mangel an Bläsern, die mit Naturinstrumenten vertraut sind, und damit ist überhaupt die ganze Frage erledigt. Die Naturtrompete bedarf einer langen Einrichtung, eines gründlichen Studiums, eines guten Geschmackes und Gehörs beim Bläser. Sie kann nicht zugleich mit der chromatischen betrieben und abwechselnd mit ihr gebraucht werden, weil es dann der Musiker auf keiner zu einer besonderen Fertigkeit bringen kann. Nie könnte der Bläser Sicherheit gewinnen, wenn er bald das eine, bald das andere der beiden so verschiedenen Instrumente zur Hand nehmen müsste. Thöricht aber wäre die Forderung, neben den Bläsern der Ventiltrompeten andere für die ein-

:achen zu unterhalten in einer Zeit, wo selbst Koncertinstitute
ersten Ranges mit der grössten Sparsamkeit verfahren, alle
Ausgaben der Art möglichst zu vermeiden suchen und, wo es
nur angeht und Kosten erübrigt werden, an der vorgeschrie-
benen Instrumentirung ändern und streichen. Solchen Luxus
gestatten sich heute nur wenige Hofkapellen. Zu Händel's
Zeiten verfügte jedes gute Orchester über ein halbes Dutzend
vortrefflicher, fest angestellter und gut bezahlter Trompeter,
heute streicht man bei einem grossen Musikfeste, welches 700
Sänger und über 100 Musiker, zum Theil von den besten Ka-
pellen verschrieben, vereinigt, bei der Aufführung des Kaiser-
marsches von R. Wagner (1 Tromba in *F* alto und 2 Trombe
n *B* basso) die beiden tiefen Trompeten, weil sie ungebräuch-
lich sind und erst beschafft werden müssten. Welchen Zweck
hat es da noch, für andere Instrumente zu schreiben, als für
landläufige, wenn selbst die Intentionen der grössten Meister
so wenig beachtet werden!

Aber wesshalb heute noch für Naturtrompeten kompo-
iren, nachdem die chromatischen allgemein eingeführt sind,
wesshalb die Welt zu Wagen durchreisen, da Eisenbahnen
existiren, so viel Annehmlichkeiten auch das Reisen zu Wagen
vor der Bahnfahrt voraus haben mag! Wenn Lavoix ausruft:
»Rossini, Meyerbeer, Ambr. Thomas, Gounod haben die alten
Instrumente keineswegs aufgegeben; folgen wir ihrem Bei-
spiele. Räumen wir den neuen Ankömmlingen einen Platz
in und begehren wir von ihnen die Dienste, die sie uns
leisten können, aber dulden wir nicht, dass die für die musi-
kalische Tonmalerei so wesentliche Mannigfaltigkeit der Klang-
farbung in der Einförmigkeit untergehe. Lassen wir nicht
ohne Kampf der allgemeinen Gleichheit vor dem Ventile die
Herrschaft!« so geben wir ihm darin gewiss Recht, dass die
Monotonie der Ventilinstrumente von unseren Orchestern
fern zu halten sei. Aber abgesehen davon, stehen die Sachen
doch anders, als er sie in seiner Exklamation nimmt. Meyer-
beer und Gounod nachzuahmen und für einfache Trompeten

zu schreiben, würde nur dazu führen, dass unsere Stimmen, gerade wie es jenen ergeht, auf chromatischen Instrumenten geblasen werden. Im Übrigen haben die Ventilinstrumente schon längst die Plätze der einfachen eingenommen und der Kampf ist zu Ungunsten der letzteren entschieden. Hier giebt es nur einen Ausweg, den der Selbstbeschränkung, der Rückkehr zur Einfachheit der Mittel in der Instrumentation. Schliessen wir alle zwitterhaften Tonwerkzeuge vom Orchester aus und begnügen uns mit den nothwendigen und bewährten. Was soll das Cornet à pistons, ein Instrument, dessen Rolle, rasche Tonreihen in das Orchester zu schleudern, oder eine Kantilene vorzutragen, eben so gut von der Trompete übernommen werden kann! Eben so entbehrlich sind die Flügelhörner, Althörner, die Tuben der verschiedenen Tonlagen, die von den Hörnern und Posaunen vollständig ersetzt werden. So bleiben die alten ausreichenden Familien, die Posaunen, Trompeten, Hörner. Die Zugposaune nimmt es bei geschickter Behandlung mit der Ventilposaune an Fertigkeit auf und übertrifft sie an Ton. Behalte man sie also bei; die nicht mehr häufig verwendete Altposaune, deren Klang nicht genügt, kann gut durch eine Trompete ersetzt werden. Der dreistimmige Posaunensatz möge, wenn es sich um ein Aufgebot aussergewöhnlicher Mittel handelt, durch Hinzutritt der Basstuba in der Tiefe ergänzt werden. Die Ventilhörner und Ventiltrompeten sind unentbehrlich; wer wollte jetzt noch der chromatischen Tonfolge entrathen und die nothwendigen Töne aus den verschiedenen Stimmungen zusammentifteln! Die heutige Generation würde sich dabei in die Zopfzeit versetzt glauben. Der Waldhörner sind vier ausreichend zu den stärksten Wirkungen, der Trompeten in der Regel zwei und wenn Gelegenheit und Charakter des Tonstückes es heischen, drei oder höchstens vier. Horn und Trompete sind durchaus keine monotonen Instrumente. Das Ventilhorn gebietet immer noch über einen prachtvollen Ton und die Ventiltrompete in ihren verschiedenen Registern über mehr Nüancen, als sie der

einfachen zu Gebote standen, wenn auch ihrem Klange das Metall, das Eherne des einfachen Rohres, meistens fehlt und derselbe weicher, civilisirter und abgeschliffener ist. Vor Allem schränke man die Benutzung der Trompete ein und bedenke, dass das Instrument gegen früher zwar an Tonumfang, keineswegs aber an Ausdauer gewonnen hat und dass es, weil es nun über alle Ganz- und Halbtöne in seinem Rayon verfügt, diese durchaus nicht ununterbrochen hergeben kann. Möge nach Art der älteren Meister das Blech überhaupt geschont und mehr in der Reserve gehalten werden, damit es, zur rechten Zeit in Aktion tretend, die Wirkung des Orchesters vervollständige. Unter solchem Regime wird auch die Trompete ihre Leistungsfähigkeit steigern, ihren Part vollkommener und mit besserem Tone bringen, denn die Bläser werden in der Lage sein, mehr auf Ton, Technik und Vortrag, als auf Ausdauer zu sehen. Dies sind unsere Vorschläge zur Reform gegen das Überwuchern des Blechs und der Monotonie des Ventils in der modernen Musik.

Die Grundzüge für die Behandlung der chromatischen Tromba im Orchester sind im Vorigen schon enthalten. Die Angabe des rein Technischen möge sie abschliessen.

Die Notirung der Ventiltrompete ist eine Misère, ein unbegreiflicher Schlendrian, der sich aus Verwischung der Grenzen zwischen einfachen und chromatischen Instrumenten, falschen Voraussetzungen, Willkür und einigen Körnchen Wahrheit herausgebildet hat. Weil Trompeten aus sehr verschiedenen Stimmungen gebaut und benutzt wurden, ausserdem der Gebraueh der Bogen zur Umstimmung immer noch stattfand, blieb man bei der Notirung der einfachen Trompete und schrieb unter Bezeichnung der Stimmung wie für *C*-Tromba. Andererseits schrieben Viele für die chromatischen Instrumente von der Stimmung, die sie in ihren Kreisen als gebräuchlich kannten, oder die sie als besonders gut hatten rühmen hören. Die Zeit hat nun Vieles geändert, das Aufstecken von Bogen ist bei allen guten Bläsern abgekommen,

die Zahl der üblichen Stimmungen hat sich im Allgemeinen auf Trompeten *B* (alto) und *F* reducirt, da die Stimmungen in *C* (alto) und *G* wohl nur selten noch vorkommen. Gleichwohl schreiben die meisten Komponisten noch alle möglichen Stimmungen, *Es*, *D*, *E*, *C* (basso), *B* (basso), *G* u. s. w. vor, weil sie ganz verkehrte Vorstellungen von der Praxis haben. Mit dieser verhält es sich folgendermassen: Jeder Musiker macht der Regel nach nur von einem Instrumente Gebrauch, hat also eine *B*- oder *A*- oder *G*-Trompete. Dies liegt daran, dass mehrere Instrumente anzuschaffen zu kostspielig, der Gebrauch zu umständlich wäre und vor Allem die gute Einrichtung nur auf einem Instrumente möglich ist. Jede Verlängerung des Instruments um mehr als einen Halbton, sei es durch Stimmzug, sei es durch Bogen, schafft gewissermassen ein neues Instrument, erfordert erst eine gewisse Einrichtung des Bläsers. Die Anwendung von Bogen bei Ventiltrompeten (und Ventilhörnern) ist zudem absolut widersinnig, denn diese Bogen sind ja schon in den Nebenröhren, welche um drei Töne verlängern, am Instrumente selbst angebracht; mit dieser Verlängerung aber ist allen Ansprüchen genügt. Steckt man noch ausserdem Bogen an, so zwingt man der Luftsäule noch mehr Hindernisse auf, als sie schon so wie so am Ventilinstrumente zu durchlaufen hat und verschlimmert dessen Ton und reine Stimmung ganz erheblich. Ein Bogen von der Verlängerung eines Tones wäre noch zu ertragen und kann z. B. zweckmässig bei Trompeten in *C*-alto, wenn es sich darum handelt, sie in die *B*-Stimmuug zu setzen, verwendet werden. Längere Bogen aber auf chromatischen Instrumenten geben Stimmungen von abscheulichem Klange und unerträglicher Unreinheit. Der gute Bläser bleibt daher bei seiner Stimmung in *B* (alto) oder *F* oder *G*, und verlängert dieselbe nur um einen halben Ton nach *A*, *E* und *Fis*, um die Kreuztonarten leichter zu bewältigen. Die Stimmen, die ihm vorliegen und die aus den verschiedensten Stimmungen gehen, muss er also transponiren, keine leichte Aufgabe und unter Umständen

selbst für einen geübten Partiturenspieler, wenn sie dieser übernehmen müsste, verwirrend. So muss der Bläser einer Trompete in hoch *B*, wenn die Stimmung *G* vorgezeichnet ist, die Noten um eine grosse Sext höher und mit Kreuzen vor *c*, *g* und *f* lesen.
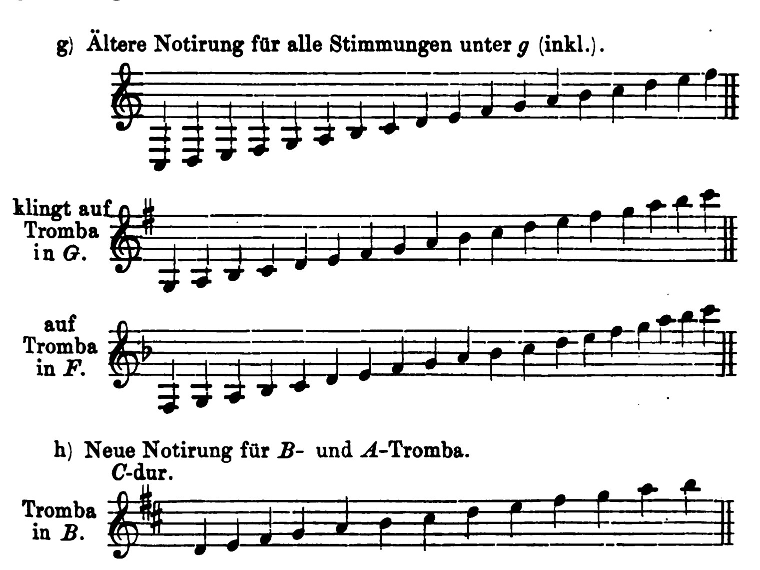
Die chromatische Trompete ist also, im Gegensatze zur einfachen, ein transponirendes Instrument geworden, ein doppelter Übelstand, weil die Tonerzeugung so schwierig ist und die Transponirung nicht, wie bei den Flöten und Oboen ein- für allemal feststeht und der Bläser schon bei Erlernung des Instruments gewöhnt wird, die Töne desselben nach ihrem Klange zu bezeichnen, sondern die Transponirung für jede Stimmung eine andere ist. Bei der Klarinette, für welche auch mehrere Stimmungen (*A*, *B* und *C*) existiren, fällt dieser Übelstand hinweg, weil alle drei Instrumente im Gebrauche sind und eine Transponirung mithin nicht nöthig ist, und dennoch ist dieses Wechseln mit den Klarinetten auch hier guten Bläsern so lästig, dass sie lieber transponiren, als z. B. von der *C*-Klarinette, deren Ton missfällt, Gebrauch machen und manche Virtuosen (z. B. Bärmann, für den C. M. v. Weber Koncerte schrieb) nur die *B*-Klarinette, welche den angenehmsten Ton hat, anwenden. Es giebt zwei Wege, um das Transponiren für die Ventiltrompeten in Wegfall zu bringen: 1) Man bedient sich nur einer Stimmung. Die Einigung darüber, welche zu wählen sei, würde aber unmöglich sein und der Vorschlag an sich als Verringerung der musikalischen Ausdrucksmittel verworfen werden. 2) Man behandelt die Trompete als transponirendes Instrument und schreibt einfach die Noten dem Klange nach vor. Dies würde keine Schwierigkeiten machen, wenn die Trompeten aus *C* (alto) benutzt werden könnten. Der Klang dieser Stimmung ist jedoch unbefriedigend, ihre Ansprache schwierig und das Blasen aus allen Tonarten auf einer und derselben Stimmung würde für viele Musiker mit so grossen technischen Schwierigkeiten verbunden sein, dass sie dennoch zu anderen Stimmungen greifen

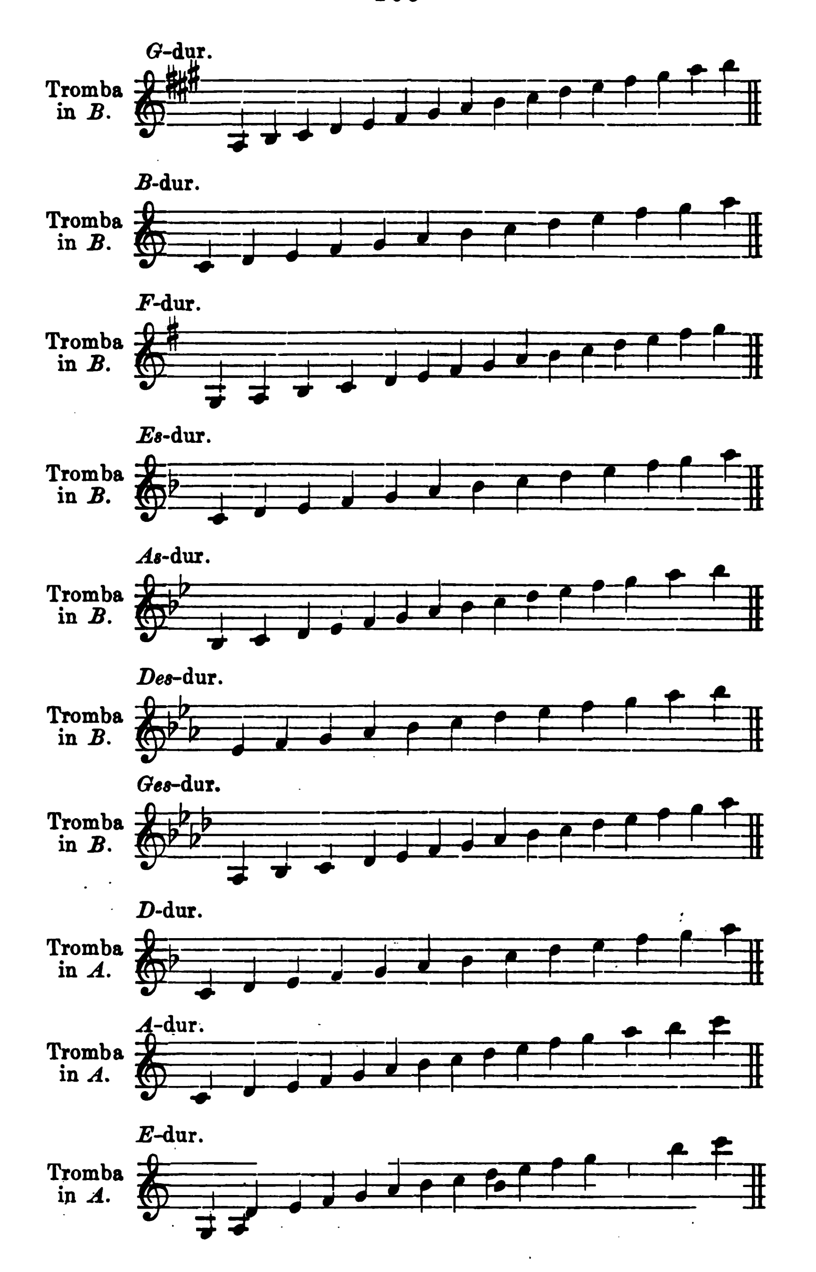
müssten. Damit aber wäre die ganze Absicht verfehlt, das Transponiren wiederum nothwendig. Wir machen, da diese beiden Wege nicht zum Ziele führen, und um den gegebenen Verhältnissen Rechnung zu tragen, folgenden Vorschlag: Da die Trompeten in hoch *B* ungemein verbreitet und wohl auch als die besten an Klang und Reinheit ziemlich allgemein anerkannt sind, nach diesen aber nur noch die Trompeten in *F* allgemeiner gebraucht werden, alle anderen noch vorhandenen Stimmungen aber wenig in Betracht kommen, so möge man lediglich für *B*- und ihre Stimmzugs-Verlängerung, die *A*-Tromba schreiben. Die Transponirung von *B* nach *F*, resp. von *A* nach *E* ist nicht schwer, eben so wenig die von *B* nach hoch *C* (resp. von *A* nach *H*). Die Stimmungen in *Es*, *C* (basso), *B* (basso) u. s. w. kommen wohl nur bei der Harmoniemusik vor, die wir von vorn herein nicht in den Kreis unserer Betrachtung gezogen haben. Die wenigen Töne, die für einfache Trompeten geschrieben wurden, von älteren Stimmen nach der Ventiltrompete zu transponiren, kann keine Schwierigkeiten bereiten. Unser Vorschlag bezieht sich nur auf die Zukunft und bezweckt Abstellung des Missbrauchs, dass die Tonsetzer sinnlos für das chromatische Instrument in mehreren Stimmungen notiren, als wäre die Umstimmung desselben, wie bei der einfachen Tromba angebracht. Mit unserem Vorschlage würde auch der Zwiespalt in der jetzt herrschenden Notirung fortfallen, dass die Stimmungen bis *g* aufwärts (inkl.) wie bei der einfachen Trompete aufgezeichnet werden, indem nämlich die Oktave, in der die Töne des tonischen Dreiklanges der Stimmung frei, ohne Ventile erklingen, in die eingestrichene Oktave fällt, wogegen bei allen höheren Stimmungen nach Analogie der Notirung für die Cornets à pistons die bezeichnete Oktave (die dritte vom Grundton aufwärts) um eine Oktave höher gerückt wird. Der Grund dafür ist, dass man anderen Falls zu tief unter die Linien herabschreiben müsste. Dies gilt jedoch eben so von den Stimmungen *F*, *G*, *E*, wie von *A*, *B*, *C* (alto). In der That empfiehlt
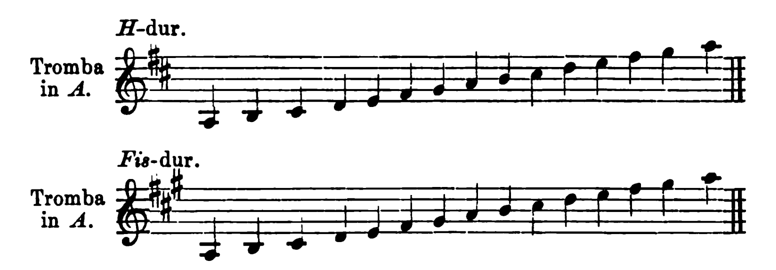
sich die Notirung eine Oktave höher für die chromatischen Trompeten, da dieselben in der Oktave, welche bei einfachen Röhren nur die Quinte giebt, stark beschäftigt sind, so dass man die Noten nach der älteren Schreibart tief unter die Linien in die kleine Oktave setzen müsste. Schreibt man unserem Vorschlage gemäss nur für Tromba in *B* und *A* (alto), so fällt damit ohnehin die ältere Manier der Notation hinweg.

Die einzelnen Tonarten vertheile man wie folgt unter die beiden anzuwendenden Stimmungen *B* und *A*:

Alle *B*-Tonarten, ferner *C*-dur und *C*-moll, *G*-dur und *G*-moll nach der *B*-Stimmung, alle übrigen (d. h. Kreuztonarten) nach der *A*-Stimmung. Noch einen Vorschlag! Der Bläser hat so viel mit der Tonbildung, mit Ausdauer und Stimmung zu schaffen, dass man ihm, wie das Transponiren (das man einmal nicht ganz vermeiden kann), so auch das Notenlesen möglichst erleichtern soll. Verschone man daher den Trompeter mit zu vielen Vorzeichnungen, schreibe lieber statt *gis* die Tonart *as*, statt *dis es*, statt *cis des*. Das Nähere giebt folgende Übersicht an.




G-dur.
Tromba in B.
B-dur.
Tromba in B.
F-dur.
Tromba in B.
Es-dur.
Tromba in B.
As-dur.
Tromba in B.
Des-dur.
Tromba in B.
Ges-dur.
Tromba in B.
D-dur.
Tromba in A.
A-dur.
Tromba in A.
E-dur.
Tromba in A.



Geht das Tonstück aus einer Tonart, bei der sehr viele Vorzeichnungen nöthig sind, so lasse man diese ganz fort und schreibe zur Erleichterung vor jede Note das entsprechende Vorzeichen. Wie die Trompeten im Orchester zu beschäftigen seien, dies zu beurtheilen muss dem Geschmacke, dem Talent und der Individualität des Komponisten überlassen bleiben. Wir rekapituliren kurz aus dem Vorangegangenen die Hauptarten ihrer Thätigkeit:

I. Martialische Anwendung. Fanfarenartige Gänge, zu 1, 2 und 3, mit oder ohne Pauken. Signale. Rufe. Aufzüge in marschmässigen Sätzen. Markirung des Rhythmus in der Thesis, oder Nachschläge in der Arsis. Triolenbewegung, Alles mit oder ohne Anwendung des Zungenschlags.

II. Melodieführung. Choralartige getragene Melodieen. Kleine Kantilenen; allein oder mit anderen Instrumenten oder Singstimmen. Hervorhebung einer Melodie, welche von mehreren Stimmen gespielt wird, im Tutto.

III. Füllstimme. Vervollständigung der Harmonie. Lang ausgehaltene Noten. Orgelpunkte. Markirte Vorhalte. Rasche Notengruppen, Staccatogänge. Verzierungen, Triller, die besonders hervortreten sollen.

Vereinigung der Trompeten mit anderen Blechinstrumenten:

A. 2 Trompeten und 2 Waldhörner zu einem vierstimmigen Satze verbunden, geben eine schöne Wirkung, vorausgesetzt, dass die ersteren zart behandelt werden. Oder 1 Trompete und 2 Hörner als dreistimmiger Satz.

B. 2 Trompeten und 2 Posaunen zum vierstimmigen Satze (Tromba 1 als Diskant-, Tromba II als Alt-Posaune, 1 Tenor-, 1 Bass-Posaune). Oder 1 Trompete und 2 Posaunen (Alt-, Tenor- und Bass-Posaune). 2 Trompeten und 3 Posaunen im fünfstimmigen Satze, oder sechsstimmig mit Hinzunahme der Bass-Tuba.

C. 2 Trompeten, 2 Hörner und 1 Posaune. 2 Trompeten, 1 Horn und Posaune. 1 Trompete, 1 Horn und Posaune u. s. w.
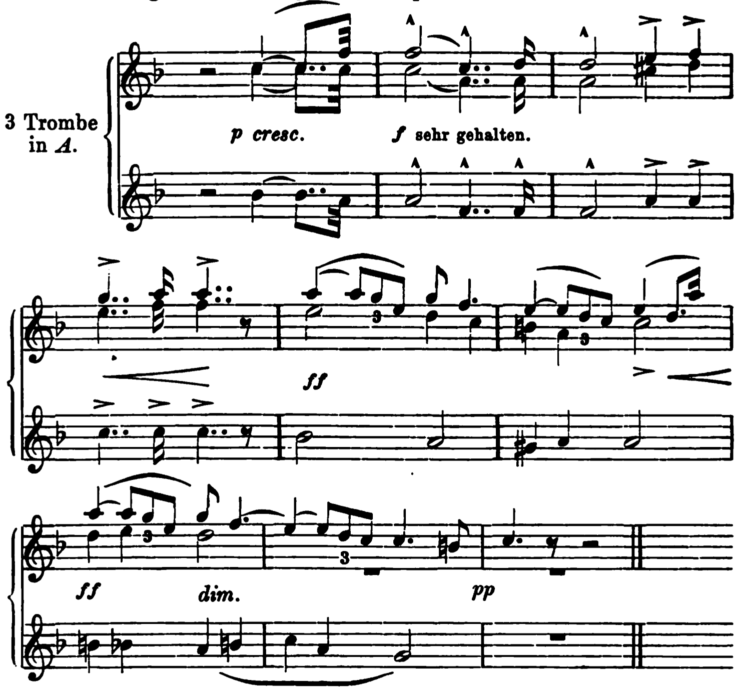
Behandelt man die Trompeten dreistimmig oder vierstimmig als besondere Gruppe und wünscht durch tiefere Lagen Abwechslung in den Klang zu bringen, so stelle man zusammen:

	Tromba 1 in *B*. - 2 - *B*. - 3 - *F*.	oder	Tromba 1 } in *B*. - 2 } - 3 } in *F*. - 4 }
oder	Tromba 1 } in *B* (alto) - 2 } - 3 in *F* - 4 in *B* (basso)	oder	Tromba 1 } in *B* (alto) - 2 } - 3 } in *B* (basso) - 4 }

Die Stimmungen in *F* und tief *B* können durch Althörner und Tenorhörner, welche von Militärmusiken, wo sie stets vorhanden, zu entlehnen sind, ersetzt werden. Durch geeignete Mundstücke lässt sich diesen Hörnern ein mehr trompetenähnlicher Charakter abzwingen, wenn dies unbedingt erforderlich ist. Wünscht ein Komponist einmal eine Melodie oder Begleitungsfigur in höchster Höhe, ungefähr bis $\overline{\overline{es}}$ oder $\overline{\overline{d}}$ von einem Blechinstrumente ausgeführt, so benutze er dazu ein Piccolo in hoch *Es* oder *D* (Verlängerung von *Es*). Bei einigem Geschmack wird er sich zu einer Wiederholung dieses Experiments nicht verstehen, die betreffenden Töne lieber den Klarinetten und die hohen Kornets den Kavalleriechören überlassen, wo sie neben Metallklarinetten ganz gut am Platze sind. Als Probe eines hübschen praktischen dreistimmigen Trompetensatzes diene folgende Stelle aus dem

Vorspiele zu Lohengrin von R. Wagner. (Part. Breitkopf und Härtel S. 10.)


i) Die Original-Stimmungen *D* transponirt nach *A*.



Endlich möge noch ein Punkt berührt werden, die Trompete als Soloinstrument in der modernen Musik. Ein heikles Thema! Ein ganzes Solostück für Trompete — der Reiz der Bierkoncerte, der Schrecken der »gelehrten Musiker«! Wir sind überzeugt, der alte Bach, der gelehrteste aller Musiker, er würde, hätte er gute chromatische Trompeten gekannt, ihnen ganz andere Seiten abgewonnen haben, als die Tonsetzer der Gegenwart, und auf ein Paar schöne Solostücke währe es ihm nicht angekommen, die man jetzt noch anstaunen würde. Zur Entschuldigung der Modernen sei aber gleich hervorgehoben, dass die Zeit der Instrumentalsolis in der Musik längst vorüber ist. Die »Akademieen« der reisenden Virtuosen, der

Hornisten, Oboer, Flötisten, Koncertinisten, Klarinettisten, Trompeter, Euphoniumspieler u. s. w. haben ausgespielt. Pianoforte, Gesang, Violine und Cello beherrschen das Terrain der Koncertsäle und schon rückt man auch dem letztgenannten Instrumente auf den Leib, stellt allerlei unliebsame Vergleiche aus dem Thierreiche an, wenn es in langathmigen Koncerten im Spiele der Passagen durch alle Register gehetzt wird und freut sich der Turnübungen des Cellisten. So bleibt am Ende nur die heilige Trias Klavier, Sang und Geige übrig! Sehr mit Unrecht, denn ein solistisches Auftreten gewisser Instrumente, die sich dazu eignen und mit ganz ungewöhnlicher Technik und musikalischer Befähigung innerhalb ihrer natürlichen Grenzen vorgeführt werden, hat vieles Gute im Gefolge. Es bringt Abwechselung und Leben in die mitunter gar zu klassisch-langweilig angehauchten Programme, neue Tonfarben in die auf die Dauer ermüdenden Klänge der herrschenden Solotyrannen, lässt hervorragende musikalische Talente, die jetzt, vergraben in den Fluthen der Orchester verbraucht werden, hervortreten, sich Bahn brechen und spornt die Musiker zur Veredlung und Verbesserung mancher jetzt schablonenhaft behandelter Instrumente an. Diese Vortheile sollte man sich nicht entgehen lassen. Es bleibt aber stets eine »anständige« Litteratur für das betreffende Soloinstrument nothwendige Voraussetzung. Diese fehlt der Trompete gänzlich. Klarinsolis und ältere Trompetenkoncerte sind nur noch von historischem Werthe; das, was aus neueren Zeiten an Originalkompositionen existirt, zerfällt in zwei gleich ungeniessbare Genres, das schulmeisterlich Trockene und das schundhaft Triviale. Die Solisten sind daher auf Transskriptionen angewiesen. Das Haupthindernis ist die geringe Ausdauer der Trompete, und in der fortwährenden Vernachlässigung und Nichtbeachtung dieses wesentlichen Faktors liegt hauptsächlich der Grund, wesshalb die Trompete mit ihren Solopiècen auf die musikalischen Publika 2. und 3. Ranges beschränkt blieb. Mitwirkung im Orchester und Soloblasen vertragen sich

schlecht mit einander, weil erstere den feinen Ansatz, dessen der Solist bedarf, zerstört und ihn zum Gebrauche eines Mundstückes nöthigt, welches des grossen zum Soloblasen erforderlichen Tones entbehrt, und nur aussergewöhnliche Talente (wie Ad. Scholz) leisten auch unter dem Drucke dieses Konflikts Vorzügliches. Näselnder kleiner Ton, mangelhafte Technik und ein den Gesetzen des musikalisch Schönen hohnsprechender Vortrag, die gewöhnlichen Folgen des Jochs, unter welches die moderne musica profana et vulgaris die Trompete gespannt hat, können gute Komponisten nicht zu Koncertstücken für das Instrument begeistern. Die Anforderungen, die man an einen guten Solotrompeter stellen muss, sind folgende: Er muss seinen Athem beherrschen, den Ton rein und weich (ohne alle unedlen Beiklänge) einsetzen, anschwellen, zu höchster Kraft führen und wieder gänzlich verhallen lassen können, Töne und Tonreihen in schöner, ebenmässiger Weise zu verbinden, Passagen, Triller u. s. f. korrekt und gewandt auszuführen, endlich den Ton zu beseelen, ihn zum Ausdrucke seines innersten Lebens und Fühlens zu machen im Stande sein. Wo sind solche Künstler? Die Solostücke für Cornet à pistons über ein schönes Thema mit noch schöneren Variationen sind nichts als verwässerte Reminiscenzen an jene übel beleumundeten Flötenkoncerte aus der Ära des beschränkten Unterthanenverstandes. Diese flache Richtung wird vorzugsweise in Frankreich, der Heimat des Bastards Cornet kultivirt, und Arban und Legendre gelten als Matadore. Als ausgezeichneten Künstler rühmt man Wurm in St. Petersburg. Strebsam auf dem Gebiete des Soloblasens ist namentlich Kosleck in Berlin, der seine Pflege vor Allem dem mehrstimmigen Blechsatze zugewendet hat. Von geschmackvollen und geschickten Künstlern kann Vortreffliches darin geleistet werden. Nur möchten wir auch hier die zwitterhaften Gestalten, die Kornette, Tenorhörner u. s. w. verbannt wissen. Warum pflegt man nicht die Trompete mit ihrem Reichthum an Tonfarben, mit ihrer Vielseitigkeit, die Keiner herrlicher

und glänzender auszubeuten verstanden hat, als der an Ton, dramatischem Vortrag und Fertigkeit gleich bedeutende schon erwähnte Scholz. Warum figurirt im Blech-Quartett nicht das Horn, die Posaune, diese begnadeten Tonwerkzeuge, statt der matten uniformen Neulinge! Einiger misslungener Versuche, unserem Instrumente einen Platz unter den Honoratioren des Orchesters zu erobern, müssen wir noch erwähnen. E.W.Ramsöe hat lange Quartetten in mehreren Sätzen für 4 Metallinstrumente (Kornet in *B*, Tromba in *F*, Tenorhorn in *C* und Tuba) geschrieben. Diese Kompositionen stellen, abgesehen davon, dass sie sich auf sehr ausgetretenen musikalischen Pfaden ergehen und die Zusammenstellung der Instrumente unsere ganzen modernen Lieblinge enthält, so haarsträubende Anforderungen an die Lippenausdauer der Bläser der ersten beiden Stimmen, dass, falls sich auch Musiker finden sollten, die im Stande wären, solchen Anforderungen zu genügen, dennoch alle Feinheit des Ansatzes, bei Solopiècen unerlässlich, verloren gehen müsste. Tonstücke von der Länge dieser Quartetten würden zudem bald den Hörerkreis in die peinlichste Langeweile versetzen, denn, so gross der Reiz fein behandelter Metallinstrumente ist, so hält er doch nur kurze Zeit vor, weil der Reichthum an Nüancen und Tonfarben bald erschöpft ist und mit Saiten- oder selbst Holzblasinstrumenten nicht im mindesten wetteifern kann. Nur bei knapper Behandlung der Formen und durch Mannigfaltigkeit der Tonstücke können solche Sätze für mehrere Blechinstrumente wirken. Geradezu lächerlich sind die Versuche der Edition Schuberth, Transskriptionen für Kornet und Piano zu verbreiten. Völlige Überschätzung des Instruments an Ausdauer und Höhe verrathen sofort die Unkenntnis des Arrangeurs. Auch nicht viel Glück dürfte Camille Saint Saëns mit seinem jüngsten Versuche (einem Septuor für Tromba in *B*, Violino I und II, Viola, Cello, Contrabasso und Pianoforte) haben, unser Instrument auf das Gebiet der Kammermusik zu verpflanzen. Diese Komposition mag im Übrigen sein, wie sie will, aber

ein Verständnis für Behandlung der Trompete zeigt sie nicht.

Und nun habe, geneigter Leser, der du uns durch unsere langwierigen Blech-Ausführungen bis hierher treulich gefolgt bist, freundlichen Dank! Ihr aber, Komponisten, wie Kornettisten, Schriftgelehrte, wie Practici, die Ihr glaubt, dass man Euch in diesem Buche zu derb auf die Füsse getreten sei, erwägt, dass wir nur der Wahrheit zu Ehren, der Kunst zu Nutz und Frommen unsere Stimme erhoben haben, der Tonkunst, vor deren urewig heiligem Walten und Weben wir Alle nur schwache Werkzeuge sind, dienende Brüder am grossen Tempelbau, den vielleicht in glücklicheren Zeiten bessere Menschen der Vollendung entgegenführen werden.

Berichtigungen.

S. 7 Z. 5 v. u. lies: Orgel, Klavier, Volinen statt: 2 Orgeln, Klavier, Laute, Violinen
» 8 » 6 » o. » taratantara statt: tarantantara
» 11 » 17 » » » Currus triumphalis statt: Tedeum
» 16 » 4 » » » statt:
» 24 » 13 » u. » 2. Akt statt: 3. Akt
» 28 » 11 » » » 1547. statt: 1517.

Sach- und Namen-Register.

Musikalische Schriften im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

IV. Notenschrift.

Gambale, Eman., Die musikalische Reform. Ein neues System von Zeichen und Regeln, die Musik zu erlernen. Aus dem Ital. übers. von A. F. Häser. 1841. 56 S. gr. Lex.-8. geh. ℳ 2. 25.

Knorr, Jul., Erklärendes Verzeichnis der hauptsächlichsten Musik-Kunstwörter. 1854. IV, 60 S. 8. geh. ℳ 1. Eleg. geb. ℳ 1. 80.

Riemann, Hugo, Studien zur Geschichte der Notenschrift. 1878. XVI, 316 S. 8. n. ℳ 10.

—— Die Entwickelung unserer Notenschrift. Sammlung musikalischer Vorträge. Nr. 28. ℳ 1.

V. Harmonik, Metrik und Rhythmik.

Hauptmann, M., Die Natur der Harmonik und Metrik. Zur Theorie der Musik. 2. Auflage. 1873. VIII, 375 S. gr. 8. geh. n. ℳ 7. 50.
Eleg. geb. n. ℳ 9.

Westphal, R., Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach auf Grundlage der antiken und unter Bezugnahme auf ihren historischen Anschluss an die mittelalterliche mit besonderer Berücksichtigung von Bach's Fugen und Beethoven's Sonaten. 1880. LXXXII, 299 S. gr. 8. n. ℳ 10. Eleg. geb. n. ℳ 11. 50.

VI. Allgemeine Musiklehre.

Bagge, Selmar, Lehrbuch der Tonkunst oder allgemeine Musiklehre. Für Musiker, Dilettanten und Kunstfreunde verfasst. 1873. X, 210 S. gr. 8. geh. n. ℳ 4. Eleg. geb. n. ℳ 5. 20.

Krüger, Ed., System der Tonkunst (mit eingedruckten Holzschnitten). 1866. VIII, 500 S. gr. 8. geh. ℳ 8. 40.

Küster, Herm., Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalichen Urtheils mit erläuternden Beispielen. I. Cyklus. Die einfachen Tonformen. 1871. XIII. 287 S. gr. 8. geh. ℳ 5. 40.
Eleg. geb. ℳ 6. 60.

—— Dieselben. II. Cyklus. Die höheren Tonformen. 1872. VIII, 227 S. gr. 8. geh. ℳ 4. 20. Eleg. geb. ℳ 5. 40.

—— Dieselben. III. Cyklus. Der Toninhalt. 1873. XII, 236 S. gr. 8. geh. ℳ 4. 50. Eleg. geb. ℳ 5. 70.

—— Dieselben. IV. Cyklus. Das Ideal des Tonkünstlers. 1877. XII, 160 S. gr. 8. geh. ℳ 3. Eleg. geb. ℳ 4. 20.

Marx, Ad. Bernh., Allgemeine Musiklehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikal. Unterweisung. 9. Auflage. 1875. XI, 436 S. gr. 8. geh. ℳ 8. Eleg. geb. ℳ 9. 50.

Müller, W. Chr., Ästhetisch-histor. Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. 2 Theile. (Mit 2 lithogr. Blättern.) 1830. XVIII, 374 S. u. XXIV, 442 S. gr. 8. ℳ 9.

Oesterley, H., Akademische Vorlesungen über Theorie der Musik. 1861. X, 165 S. gr. 8. geh. ℳ 3.

